



TRENTINO

20
2007

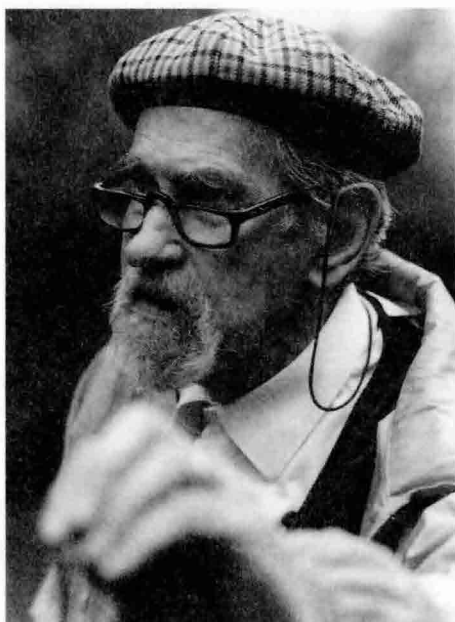
Annali di San Michele

GIUSEPPE ŠEBESTA E LA CULTURA DELLE ALPI

MUSEO DEGLI USI E COSTUMI DELLA GENTE TRENTINA
SPEA 10 - SEMINARIO PERMANENTE DI ETNOGRAFIA ALPINA



Annali di San Michele



20

2007

MUSEO DEGLI USI
E COSTUMI DELLA
GENTE TRENTINA

SM Annali di San Michele

Rivista annuale del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina
di San Michele all'Adige
n° 20/2007

Direttore responsabile: Paolo Campostrini

Direttore: Giovanni Kezich

Editing: Maria Di Paolo

Grafica di copertina: Helene Lageder

Autorizzazione del Tribunale di Trento n° 601 di data 25 giugno 1988

Tutti i diritti sono riservati

ISSN 1120-5687

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

Fondato da Giuseppe Šebesta

via Mach, 2 - 38010 San Michele all'Adige (TN)

0461/650314 - 650556 - Fax 0461/650703

mucgt@museosanmichele.it

www.museosanmichele.it

Il Museo è aperto tutti i giorni, escluso il lunedì,
dalle 9 alle 12.30 e dalle 14.30 alle 18

Giuseppe Šebesta e la cultura delle Alpi

Atti del Seminario Permanente di Etnografia Alpina (SPEA10) 2005

a cura di Giovanni Kezich, Luca Faoro e Antonella Mott

Sommario

Ricomincio da Šebesta

Note di introduzione

di Giovanni KEZICH 9

1. Šebesta prima del Museo, oltre il Museo

I sistemi tecnologici nella storia della cultura montana

di Luigi ZANZI 25

Šebesta e il cinema d'animazione

di Romano PERUSINI 47

Šebesta in valle dei Mòcheni

di Giuliana SELLAN 57

Il registratore a filo di Šebesta, pioniere dell'etnomusicologia trentina

di Renato MORELLI 71

Šebesta tra fiabe e leggende

di Daniela PERCO 81

Giuseppe Šebesta, Angelini e Belluno

di Ester CASON ANGELINI 91

Il lavoro dell'uomo nel lavoro di un uomo

di Emanuela RENZETTI 99

Negli schedari di Šebesta

Le tracce di un metodo

di Antonella MOTT 113

2. Šebesta e i suoi Musei

La lezione museografica e umana di Giuseppe Šebesta di Roberto TOGNI	133
Giuseppe Šebesta, etnografo e museologo a Santarcangelo di Romagna di Mario TURCI	141
Il museo etnografico secondo Šebesta di Johnny GADLER	147
L'esperienza del Museo degli Zattieri a Codissago di Franco DA RIF	153
Fare un museo è men che niente, se il museo fatto non rifà la gente <i>La cultura alpina: da Šebesta ai suoi allievi</i> di Gaetano FORNI	161
A scuola da Šebesta di Massimo PIROVANO	189
Šebesta e le radici della museografia etnografica boema di Naděžda BONAVENTUROVA	203

3. Sguardi antropologici sull'arco alpino e oltre

La frontiera nascosta e gli studi di popolazione di Stefano FAIT	215
Tra arte e devozione <i>Il contributo dello studio iconografico e alcuni casi trentini</i> di Laura DAL PRÀ	235
Cappuccetti rossi trippali, selvaggi e stregoneschi dal Delfinato a Šebesta e oltre... di Christian ABRY e Alice JOISTEN	257
Tornano in scena i personaggi di Šebesta di Andrea Foches	271
Il contributo del Museo di Šebesta a un nuovo orientamento della lessicografia dialettale trentina <i>L'esempio del Dizionario del dialetto di Montagne di Trento</i> di Corrado GRASSI	277
Da San Michele all'Adige a Južno-Sachalinsk <i>Uno sguardo sullo stato dei Musei etnografici in Siberia</i> di Lia ZOLA	287

Faust (e forse un po' Šebesta) nell'Africa occidentale di Cesare POPPI	297
---	-----

4. Per Šebesta e per Mozart

Giuseppe Antonio Bridi e il fortepiano del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di Francesco PREZZI	307
---	-----

Alcune riflessioni sul <i>Flauto magico</i> di Mozart e il clima culturale dell'epoca di Francesco PREZZI	321
---	-----

5. Premio internazionale di etnografia delle Alpi «Michelangelo Mariani», VI edizione – 2005

Per il premio Mariani di Mario RIGONI STERN	333
--	-----

6. Epilogo

Addio Šebesta di Giovanni KEZICH e Antonella MOTT	339
--	-----

CHRISTIAN ABRY, professore di Fonetica sperimentale all'Università Grenoble-III Stendhal, Institut de la Communication Parlée UMR CNRS 5009, è redattore della rivista *Le Monde alpin et rhodanien*, *Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie*, Musée Dauphinois, Grenoble.

NADĚŽDA SYROVÁ BONAVENTUROVA, slavista, illustratrice, astrofila, è collaboratrice del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

ESTER CASON ANGELINI, è responsabile della Fondazione G. Angelini - Centro Studi sulla Montagna (presieduta dal sindaco pro-tempore della città di Belluno) e membro del Gruppo Italiano Scrittori di Montagna.

FRANCO DA RIF, perito industriale minerario. Inizia a dedicarsi alla realizzazione del Museo degli Zattieri durante il tempo libero e in forma totalmente volontaristica. Grazie al progetto di percorso scientifico realizzato da Šebesta nel 1993, nel 2004 l'opera è completata. Attualmente ricopre la carica di conservatore del Museo.

LAURA DAL PRÀ, dopo aver conseguito la laurea e la successiva specializzazione in Storia dell'arte presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, ha svolto attività di ricerca come borsista presso l'Istituto Trentino di Cultura, approfondendo gli studi di iconografia cristiana. Nel 1988 è entrata nell'Amministrazione provinciale dove ha diretto dal 1991 al 1995 il Museo del Castello del Buonconsiglio. Dal 1995 è direttore dell'Ufficio Beni Storico-artistici del Servizio Beni Culturali e, dal 2004, è responsabile della Soprintendenza per i Beni Storico-artistici della Provincia autonoma di Trento, proseguendo gli studi di carattere storico-artistico e iconografico.

STEFANO FAIT, laureato in Scienze politiche presso l'Università di Bologna, ha conseguito il dottorato in Antropologia sociale presso la *St. Andrews University*, Scozia. È membro del *Centre for the Anthropological Study of Knowledge and Ethics* presso il Dipartimento di Antropologia sociale di *St. Andrews*, del quale è anche *Honorary Fellow*. Lavora come consulente, traduttore, saggista, collaboratore del quotidiano «Il Trentino» e revisore (*peer reviewer*) per la rivista *Anthropology Matters*.

ANDREA FOUCHES, designer, si è formato all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Firenze. Specializzato nella cura e realizzazione di progetti multimediali ed editoriali, collabora da diversi anni con il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e con altri Enti culturali e museali.

GAETANO FORNI, etnografo e studioso con chiave etnoantropologica di preistoria, storia, ecologia, socio-economia dell'agricoltura e dell'alimentazione, è direttore del Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura e del Centro Studi e Ricerche di Museologia Agraria (Università degli Studi di Milano), nonché di AMIA (*Acta Museorum Italicorum Agriculturae*).

JOHNNY GADLER, trentino di nascita e toscano d'adozione, è laureato in Lettere moderne. Giornalista, condirettore di alcune riviste culturali e d'informazione, è autore di vari saggi a carattere storico e antropologico.

CORRADO GRASSI, linguista. Ordinario di Lingue Romanze presso la Wirtschafts-universität di Vienna, di cui ora è professore emerito. Già ordinario di Dialettologia Italiana all'Università di Torino. Già direttore dell'Atlante Linguistico Italiano.

ALICE JOISTEN, professore emerito di Educazione musicale, è redattrice della rivista *Le Monde alpin et rhodanien*, *Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie*, Musée Dauphinois, Grenoble.

GIOVANNI KEZICH, antropologo. Formatosi a Siena e a Londra, dirige dal 1991 il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. È stato docente di Museografia etnografica e Storia della cultura materiale presso l'Università di Venezia *Ca' Foscari* e di Antropologia culturale presso l'Università di Verona.

RENATO MORELLI, laureato presso l'Università di Trento, ha studiato musica e scienze sociali. Ha effettuato le sue prime ricerche etnografiche ed etnomusicologiche sulle minoranze etnico-linguistiche del Trentino orientale, rispettivamente germanofona-mòchena e ladina di Fassa, pubblicando numerosi saggi. Regista RAI dal 1979, ha realizzato film etnografici su arco alpino, Sardegna e America latina. Alternando ricerca e divulgazione, ha insegnato presso l'Università di Trento e nei corsi Master dell'Università Cattolica di Milano e l'Università dell'Insubria di Como. Ha curato nel 1988 con Roberto Leydi la raccolta discografica *Canti liturgici popolari italiani*. Ha diretto con Pietro Sassu la collana discografica *Musica e memoria* e la serie *Sardegna-Confraternite delle voci*. Con il volume *Identità musicale della Val dei Mòcheni* (Trento, 1966) ha vinto tre premi: *Cardo d'Argento* (1997), *Etnia Arberesce* (1999) e il premio *Nigra* (1999). Nel 1998 ha fondato l'Archivio Provinciale della Tradizione Orale (APTO) della Provincia autonoma di Trento. Nel 1999 ha fondato il progetto culturale-musicale *Destràni Taràf*. Sito web: www.renatomorelli.it

ANTONELLA MOTT, conservatrice presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

DANIELA PERCO, antropologa, è conservatrice del Museo Etnografico della provincia di Belluno e del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi. Le sue ricerche riguardano il patrimonio di tradizione orale, la cultura materiale e l'emigrazione. Ha condotto indagini nel Veneto, nel Trentino, tra le comunità di origine veneta del Brasile meridionale e in Egitto.

ROMANO PERUSINI, è ordinario di Progettazione e di storia e teoria delle arti sceniche al Dipartimento di Discipline per lo spettacolo dell'Accademia di Brera in Milano.

MASSIMO PIROVANO, direttore del Museo Etnografico dell'Alta Brianza di Galbiate (Lc), ha svolto ricerche sul folklore, la cultura materiale e la museografia, cui ha dedicato saggi, cd musicali e documentari. Ha promosso la Rete dei Musei e dei Beni Etnografici Lombardi.

CESARE POPPI, ha studiato antropologia con Bernardo Bernardi e con Jack Goody. Conduce ricerca sul campo fra i ladini della val di Fassa e le popolazioni *Gurunsi* del Ghana Settentrionale. Insegna Antropologia presso l'Università di Bologna. Sito web: www.spbo.unibo.it/pais/poppi

FRANCESCO PREZZI, maestro elementare, curioso e appassionato di storia e archeologia, ha scritto articoli e brevi saggi per giornali e riviste di carattere storico. Alcuni scritti compaiono su «Il sommolago - periodico di arte, storia e cultura», «Archivio trentino - Rivista di studi sull'età moderna e contemporanea» del Museo Storico in Trento. In particolare ha redatto un contributo per la Mostra *Mozart. Note di viaggio in chiave di violino* (Riva, luglio-ottobre 2006), su «Presenze e familiarità trentine alla corte di Salisburgo».

EMANUELA RENZETTI, è dal 1982 docente di Antropologia culturale e di Storia delle tradizioni popolari presso la Facoltà di sociologia dell'Università di Trento. I suoi interessi di ricerca si incentrano sulla dialettica tra cultura dominante e cultura subalterna; entro questa polarità si sono rivolti sia alla medicina tradizionale e alle forme di religiosità, sia alle dinamiche messe in atto dall'immigrazione e alle rivendicazioni di identità locali. Tra le sue pubblicazioni, oltre ai vari contributi apparsi proprio sugli *Annali* del Museo degli Usi e Costumi di San Michele all'Adige, del quale è attualmente presidente, si segnalano *Antropologia culturale, metodi e casi*, Trento, 2003; *Mangiare in movimento*, Rovereto, 2006.

GIULIANA SELLAN, è docente di Antropologia culturale e Antropologia museale all'Università di Verona. La valle dei Mòcheni fu, agli inizi degli anni Settanta, il suo primo terreno di ricerca.

ROBERTO TOGNI, docente di Museografia presso l'Università degli studi di Trento. È autore di *Per una museografia delle culture locali* (Trento, 1988) e, insieme a Gaetano Forni e Francesca Pisani, della *Guida ai musei etnografici italiani* (Firenze, 1997).

MARIO TURCI, vicepresidente di SIMBDEA, direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna e del Museo Ettore Guatelli di Ozzano Taro (Parma). È docente di Storia della Cultura materiale e di Antropologia museale all'Università di Parma. Museografo ed esperto nei campi dell'organizzazione gestionale del museo, ha realizzato allestimenti museali e strutturato organizzazioni di gestione. È membro della giunta esecutiva di ICOM Italia. Ha progettato e realizzato, oltre al Museo di Santarcangelo, il Museo del Sale (Cervia), il Museo del mondo rurale (San Martino in Rio) e il Museo internazionale della Bilancia (Campogalliano).

LUIGI ZANZI, è docente di Metodologia delle scienze storiche presso l'Università di Pavia e presso l'Università dell'Insubria. Da tempo si è dedicato a studi storici sul tema della cultura montana. A questo proposito si ricordano *I Walser nella storia delle Alpi*, (in collaborazione con E. Rizzi), Milano, Jaca Book, 1988; *Dolomieu: un avventuriero nella storia della natura*, Milano, Jaca Book, 2003; *Le Alpi nella storia d'Europa*, Torino, Cda&Valda, 2004; *Un pensiero montano: la filosofia di Reinhold Messner*, Torino, Cda&Valda, 2004.

LIA ZOLA, è dottore di ricerca in Antropologia ed Epistemologia della complessità presso l'Università di Bergamo. I suoi interessi di ricerca sono rivolti al tessuto rituale-festivo in ambiente alpino, alla cultura materiale e alle forme di costruzione identitaria nei contesti post-sovietici. Ha svolto ricerche in Valle di Susa (TO), in Val Brembana (BG) e in diverse regioni della Siberia orientale, quali la Repubblica Autonoma di Sacha (Jakuzia), il Distretto di Krasnojarsk e le isole Sachalin.



Se quella della musica fu forse la sola, delle nove muse, a non essere concessa a Šebesta, vale forse la pena, per l'*ouverture* di un convegno di quattro giorni che ha voluto onorarlo a sei mesi dalla scomparsa, e al quale sono accorsi con affetto solerte e del tutto spontaneo colleghi ed estimatori da ogni dove, di prender le mosse proprio dal grande Mozart, uno che di *ouverture* se ne intendeva, e che può circoscrivere nella sua biografia meglio di ogni altro il medesimo orizzonte culturale propriamente mitteleuropeo, austro-trentino-boemo, che fu quello stesso di Šebesta. Debbo a Francesco Prezzi, nel corso di conversari del tutto casuali a proposito del prezioso fortepiano d'età mozartiana che Šebesta ebbe a identificare e raccogliere per il Museo in una soffitta della val Lagarina – conversari poi strutturatisi nel saggio eccellente che pubblichiamo qui sotto² – l'idea fulminante che il rapporto di Mozart con il Trentino non si limiti in realtà ai risicati tre-quattro passaggi in quel di Rovereto, e all'«eccellente marzimino» del *Don Giovanni* praghese, ma vada ricercata nella lunga frequentazione salisburghese di casa Firmian, nella collaborazione con il librettista fiemmese Varesco, che nell'*Idomeneo* raffigura con grande vivezza l'inaugurazione della fontana del Nettuno, e in tanti altri fatti importanti. Il drago o serpente dell'inizio del *Flauto magico*, ad esempio, con ogni probabilità è quello di Mezzocorona, e le tre fate che salvano Tamino, sono in verità delle anguane, delle vivane...

Piuttosto trentina, almeno per quanto mi riguarda da vicino, è il prosieguo della storia, in cui Tamino scopre che il vecchio Sarastro, questo omino solitario col pizzetto ammantato di mistero, presentatogli dapprima sotto le specie di negromante nefandissimo, perfido e prepotente, è in realtà – ed è un vero colpo di scena – un re in esilio, ma saggio e buono, ricolmo di antico sapere: una vicenda che sembra riecheggiare da vicino – si sarà già capito, Sarastro è Šebesta, e Šebesta è Sarastro – quella che ho avuto la ventura di vivere con il caro Bèpo.

Il mio primo contatto con Šebesta – mi si perdonerà qui la piccola

¹ Testo della relazione introduttiva al convegno *Giuseppe Šebesta e la cultura delle Alpi* (SPEA10). Trento, San Michele all'Adige, 24 - 27 novembre 2005.

² F. PREZZI, «Giuseppe Antonio Bridi e il fortepiano del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina», *ut infra*, pp. 307-320.

civetteria panslavista con la quale mi sforzo da qualche anno di riportare nell'uso trentino il valore fonetico proprio di quel *haček*, quella pipa, coroncina o gancetto che sovrasta la maiuscola iniziale – risale alla mia frequentazione di biblioteca con i suoi scritti pubblicati, originalissimi e straripanti, stracolmi di stimoli e di ricchezze inaudite, ma anche prolissi, poco editati, poco accademici fino al limite dell'autoreferenzialità, tanto da farmi sospettare, nell'addentrarmi in una bibliografia tanto copiosa quanto completamente sconosciuta quasi ovunque a sud di Borghetto, di avere ficcato il naso in una specie di *enclave*. Seconda e più grossa sorpresa la ebbi però arrivando a Trento, quando scoprii che questa figura vulcanica di autore *sui generis*, pur condotto di continuo agli allori della carta stampata e fatto divenire a suon di lauti lasciapassare pubblici autore di un Museo assolutamente autografo quant'altri mai, era in realtà una figura locale piuttosto isolata e deprezzata, su cui piaceva anzi, nel più perfetto stile venefico dell'italica provincia, sussurrare piccole cattiverie e salacità: non l'altero e sdrucchiolo Giuseppe Šebesta di tanti altisonanti frontespizi, ma il molto più piano Bèpo Sebèsta – senza *haček*, senza *sc* – rientrato come tanti all'ovile natio dopo due lunghe vicende, una milanese e l'altra romana, dagli esiti incerti e difficilmente valutabili, autore di un museo vissuto, ora come allora, con incomprendimento sospettosa e malcontento imbarazzo, figura irrisolta, fuori dagli schemi preconcepi, ma incontenibile e intrattabile, con il quale sembrava negarsi a priori, nelle brume di una messa a riposo tanto precoce quanto eterna e quasi completamente sprecata, la possibilità di intavolare qualche tipo di progettualità: per altri musei, per ricerche, per film... Una cacciata al confino – al confino di via Gorizia, intendo – in cui anche chi vi parla, naturalmente, non può professare, con grande rammarico e con qualche modesta scusante che non mette conto avanzare qui, alcuna innocenza perfetta. Ma ormai, come sappiamo, è tardi, né può spettare a noi il tirare le somme, l'esprimere un giudizio, mentre siamo obbligati a lasciare alla posterità qualsiasi sentenza, e Dio sa quanto ardua in questo caso, sui diversi casi di Šebesta e Sebèsta...

Ma inaugurando un convegno che nasce dal desiderio spontaneo di rendere omaggio alla sua figura, e di saperne di più, di capirne di più, e inaugurando quindi quella che sarà nel medio e nel lungo periodo, ne siamo certi, una rivisitazione integrale e quantomai necessaria e anche utile della sua opera di studioso e di artista, restiamo per oggi con i piedi per terra, sulla base di quelli che sono, del lascito di Šebesta, i dati oggettivi e facilmente asseverabili da chiunque, eppure ancora tutt'altro che noti, almeno qui nel Trentino, perché nessuno, naturalmente, è profeta in patria. Eppure, di tutto il vasto e complesso movimento di pensiero che ha portato in Italia alla riscoperta dell'esperienza locale quale autentico valore culturale, Šebesta è stato probabilmente, ai suoi tempi, uno dei profeti più autentici e più efficaci. A questo movimento,

infatti, con la sua concezione del museo, ha dato un obiettivo, un linguaggio, un modo di esprimersi, ponendosi fin dalla metà degli anni Sessanta, con la sua realizzazione di San Michele all'Adige, al centro del passaparola serrato di una rete di contatti e d'interessi, da Palazzolo Acreide a Ozzano Taro, da Sant'Angelo Lodigiano a Torgiano nell'Umbria e a San Marino di Bentivoglio, e di un gruppo di museografi militanti, Antonino Uccello, Ettore Guatelli, Gaetano Forni, Maria Grazia Lungarotti, Carlo Poni, di cui divenne indiscusso punto di riferimento. E nel museo etnografico stesso Šebesta ha creato fin da subito un suo metodo – che ancora oggi almeno in parte detta legge, essendo in Italia l'unico metodo di lavoro etnomuseografico adeguatamente teorizzato e dunque esportabile – e quindi un vero e proprio stile di esposizione, abolendo le didascalie, sezionando gli oggetti, riducendo tutto all'essenziale, bombardando il visitatore con stimoli soprattutto iconografici, e facendo sì che gli oggetti, collocati in sequenza, parlassero da sé, raccontassero da sé la loro storia. In questa prospettiva, ha nobilitato gli studi etnografici locali sforzandosi sempre di lanciare un ponte tra archeologia ed etnografia, tra iconografia storica e storia della tecnologia, riuscendo a dare sempre un formidabile spessore storico alle sue intuizioni di etnografo, in una prospettiva interdisciplinare estranea agli steccati accademici preconcepiuti, ma quanto mai salutare e feconda. E, più nello specifico, ha creato almeno tre grandi musei, tra i maggiori d'Italia, quello di San Michele all'Adige, ma anche il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna, a Santarcangelo, e il nuovissimo Museo degli Zattieri a Codissago presso Longarone. Questi musei, a cominciare dal primo, che è di gran lunga il più grande e più importante museo etnografico regionale italiano, rompono di netto con la precedente tradizione italiana dei musei del folklore, e si pongono per primi, e in modo assolutamente innovativo per l'epoca, il problema della rappresentazione museografica del lavoro contadino e artigiano, e di quella semisommersa civiltà del lavoro che affonda le radici in qualche caso fino alla preistoria, in una prospettiva più vicina alla vecchia disciplina scolastica delle applicazioni tecniche, di cui Šebesta non a caso fu insegnante, con tutto il suo sperimentalismo didattico, che a tanta dell'oleografia popolare del nostrano folklorismo istituito. Mentre non vi è dubbio di quale dovesse essere l'impatto di Šebesta – che era uno che sapeva «fare», e con le mani... – nel mondo un po' sonnacchioso e inerte dell'accademia etnoantropologica nostrana, dominata per intero dalle due grandi famiglie dei filologi e dei filosofi della storia, e che peraltro aveva appena riscoperto, a metà degli anni Settanta, ma in modo del tutto teorico, il concetto antropologico di «cultura materiale» dopo cinquant'anni almeno di assoluto oblio.

Tutto questo appare singolarmente significativo se raffrontato all'arco alpino, alla «cultura delle Alpi», della quale Šebesta fu cultore e

interprete, con la sua ricerca sul campo in val dei Mòcheni, ad esempio, ma anche demiurgo e artefice, con il suo lavoro di graffitista, di artista, di creatore di fiabe. Ecco, in questa doppia specificità d'interprete e di artefice, la doppia accezione di quella «cultura delle Alpi» cui si fa cenno nella titolazione del nostro SPEA, e di cui Šebesta è certamente tra i principali protagonisti del Novecento: una «cultura delle Alpi» intesa come sedimento storico prezioso, da studiare e riscoprire, valorizzare e in qualche modo tutelare, segno specifico e concreto dell'adattamento dell'uomo sulla montagna, ma anche come vera e propria condizione esistenziale e modalità specifica della creatività contemporanea, al crocevia di un eclettismo piuttosto cosmopolita di stimoli, dove si intersecano fra loro la fabbrilità geniale a tutto campo, quella certa spartana muscolare tonicità nel sentire e nell'agire, e quella qualità visionaria che sembrano accompagnarsi naturalmente, nella nostra civiltà, alla periegesi e alla contemplazione intellettuale dello spazio alpino. Un orizzonte questo, della «cultura delle Alpi», individuabile al volo da chiunque, ma le cui stelle di prima grandezza, a ben guardare, non sono poi più che tante – certamente Dino Buzzati, certamente Mario Rigoni Stern, forse oggi l'alpinista-scultore-scrittore Mauro Corona, e altrettanto certamente Šebesta.

Veniamo quindi al nostro convegno, messo insieme senza colpo ferire sull'onda montante del rimpianto per un personaggio caro a molti, e organizzato secondo una struttura che il presente volume cerca di ricalcare per quanto possibile. Le prime due sessioni «su Šebesta» sono altrettante carrellate sulla sua opera nella prospettiva di un'augurabilmente prossima ricostruzione critica complessiva. La prima, autorevolmente introdotta da un estimatore lombardo, Luigi Zanzi³, riguarda «Šebesta prima del Museo, oltre il Museo», ovvero la porzione importante dell'opera di Šebesta che fa da fondale e da contorno all'impegno sul fronte propriamente museografico, che è degli anni della maturità: dall'esperienza giovanile di cineasta e dal lavoro con i pupi animati, illustrato da Romano Perusini⁴, al volontario esilio in val dei Mòcheni poi trasformatosi in vero e proprio *fieldwork* etnografico, rievocato da Giuliana Sellan⁵ e da Renato Morelli⁶, dal lavoro di folklorista sulla fiaba e la leggenda, commentato da Daniela Perco⁷, all'esperienza di etnografo nel Bellunese di cui riferisce Ester Cason Angelini⁸, al metodo di ricerca

³ L. ZANZI, «I sistemi tecnologici nella storia della cultura montana», *ut infra*, pp. 25-46.

⁴ R. PERUSINI, «Šebesta e il cinema d'animazione», *ut infra*, pp. 47-56.

⁵ G. SELLAN, «Šebesta in val dei Mòcheni», *ut infra*, pp. 57-70.

⁶ R. MORELLI, «Il registratore a filo di Šebesta, pioniere dell'etnomusicologia trentina», *ut infra*, pp. 71-80.

⁷ D. PERCO, «Šebesta e la leggenda alpina di tradizione orale», *ut infra*, pp. 81-90.

⁸ E. CASON ANGELINI, «Giuseppe Šebesta, Angelini e Belluno», *ut infra*, pp. 91-98.

sulle fonti storico-etnografiche in una prospettiva prettamente ergologica, presentato e analizzato da Antonella Mott⁹ con l'evidenza concreta del suo lascito di libri, di schede, di materiali di studio, e poi discusso e riletto criticamente da Emanuela Renzetti¹⁰.

La seconda sessione ha affrontato il tema più specificatamente museologico e museografico, quello di «Šebesta e i suoi Musei»: tema introdotto da Roberto Togni¹¹ che, dal suo osservatorio di Trento, di Šebesta è stato per anni l'apostolo più fedele e più convinto e per lunghi tratti, bisogna riconoscerglielo, anche l'unico. Seguono le testimonianze relative ai musei fondati da Šebesta, quello romagnolo, rappresentato da Mario Turci¹² e Johnny Gadler¹³, e quello del Piave, rappresentato da Franco Da Rif¹⁴, e di due estimatori lombardi, il decano etnografo Gaetano Forni¹⁵ del Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura, e il più giovane Massimo Pirovano¹⁶, direttore del Museo Etnografico dell'Alta Brianza. Infine, Naděžda Bonaventurova¹⁷, l'intellettuale boema che nel 1998 ha riportato con successo il nome e la fama di Šebesta nella patria avita, con una mostra trasferitasi nel 2000 al Museo nazionale dell'Agricoltura di Praga, ci riconduce ancora una volta alle origini, e alle origini della museografia etnografica boema.

In calce alle due sessioni «su Šebesta», la terza «Sguardi antropologici sull'arco alpino e oltre» è stata piuttosto «per Šebesta», una sorta di *Festschrift*, in cui si è cercato di seguire almeno alcune delle grandi piste percorse e in qualche caso anche aperte da Šebesta nell'orizzonte alpino. In questo senso, abbiamo raccolto voci prestigiose e autorevoli dai quattro cantoni dello scibile alpino: Stefano Fait¹⁸, che ha illustrato le prospettive scientifiche di un'antropologia propriamente alpina 'nell'era del genoma' – sempre presente fu infatti in Šebesta l'attrazione per la scienza naturale –; Laura Dal Prà¹⁹, con un magistrale *excursus* sui luoghi fondamentali ri-

⁹ A. MOTT, «Negli schedari di Šebesta. Le tracce di un metodo», *ut infra*, pp. 113-130.

¹⁰ E. RENZETTI, «Il lavoro dell'uomo nel lavoro di un uomo», *ut infra*, pp. 99-112.

¹¹ R. TOGNI, «La lezione museografica e umana di Giuseppe Šebesta», *ut infra*, pp. 133-140.

¹² M. TURCI, «Giuseppe Šebesta, etnografo e museologo a Santarcangelo di Romagna», *ut infra*, pp. 141-146.

¹³ J. GADLER, «Il museo etnografico secondo Šebesta», *ut infra*, pp. 147-152.

¹⁴ F. DA RIF, «L'esperienza del Museo degli zattieri a Codissago», *ut infra*, pp. 153-160.

¹⁵ G. FORNI, «Fare un museo è men che niente, se il museo fatto non rifà la gente. La cultura alpina da Šebesta ai suoi proseliti», *ut infra*, pp. 161-188.

¹⁶ M. PIROVANO, «A scuola da Šebesta», *ut infra*, pp. 189-202.

¹⁷ N. BONAVENTUROVA «Šebesta e le radici della museografia etnografica boema», *ut infra*, pp. 203-212.

¹⁸ S. FAIT, «La frontiera nascosta e gli studi di popolazione», *ut infra*, pp. 215-234.

¹⁹ L. DAL PRÀ, «Tra arte e devozione. Il contributo dello studio iconografico e alcuni casi trentini», *ut infra*, pp. 235-256.

correnti nell'iconografia dell'arte alpina; Christian Abry e Alice Joisten²⁰, dalla scuola di Grenoble, con un contributo importante di narratologia, che illustra quanto di autenticamente precursivo vi fosse nelle intuizioni metodologiche dello Šebesta raccoglitore di fiabe; Andrea Foches²¹, che di Šebesta narratore è riuscito a riportare alla vita con sapientissima arte computer-grafica *Le Anguane del Cismón*, una delle classiche fiabe di *Le dita di fuoco. Venti fiabe di valli trentine*²²; Cesare Poppi²³, che da par suo riprende un tema classico dell'antropologia sociale – si ricordi *Oedipus and Job in West African Religion* del decano cantabrigense Meyer Fortes²⁴ – per un intervento formidabile sul tema del genio; Corrado Grassi²⁵, che dà notizia di un lavoro imponente, quello della monumentale raccolta per il *Dizionario del dialetto di Montagne di Trento*, in procinto di andare in stampa per i tipi del Museo; Lia Zola²⁶, con una relazione su territori remoti e ancora intonsi, quelli della Siberia post-sovietica...

Un programma quindi molto ricco e molto bello, che ha spaziato su tutto l'arco alpino, dal Delfinato alle Dolomiti, e anche oltre, dall'Africa occidentale alla Siberia, condotto da personalità di prim'ordine, e che è stato assemblato senza sforzo alcuno, semplicemente mettendosi sottovento al richiamo che il nome di Šebesta oggi esercita tra chi studia le Alpi.

Etnografo, cineasta, artista figurativo, fotografo, saggista, museografo, illusionista potente, Šebesta disorienta e confonde con il suo caparbio, incrollabile rifiuto di posizionarsi in uno qualsiasi degli incasellamenti propri delle carriere di cui questo mondo dispone: un rifiuto, nel suo caso, condotto ai limiti eroici dell'autolesionismo. Così, sottraendosi di continuo all'obbligo di un curriculum razionalmente proponibile, e alla sottile, inflessibile alienazione del sé che è propria di qualsiasi determinazione specialistica, Šebesta come un simpatico imprevedibile *Professor Tornasole*, quello del seguito indimenticabile di *Tintin*, come il *Santa Claus* del film *Natale nelle Dolomiti*²⁷, o come un bonario maestro dell'occulto un po' sul genere di Gurdjieff e dei suoi «uomini straordinari», entra

²⁰ C. ABRY, A. JOISTEN, «Cappuccetti rossi trippali, dal Delfinato a Šebesta e oltre...», *ut infra*, pp. 257-270.

²¹ A. FOCHEs, «Tornano in scena i personaggi di Šebesta», *ut infra*, pp. 271-276.

²² G. ŠEBESTA, *Le dita di fuoco. Venti fiabe di valli trentine*, Rovereto, Manfrini, 1962.

²³ C. POPPI, «Faust (e forse un po' Šebesta) nell'Africa occidentale», *ut infra*, pp. 297-304.

²⁴ M. FORTES, *Oedipus and Job in West African Religion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959.

²⁵ C. GRASSI, «Il contributo del Museo di Šebesta a un nuovo orientamento della lessicografia dialettale trentina. L'esempio del *Dizionario del dialetto di Montagne di Trento*», *ut infra*, pp. 277-286.

²⁶ L. ZOLA, «Da San Michele all'Adige a Južno-Sachalinsk: uno sguardo sullo stato dei musei etnografici in Siberia», *ut infra*, pp. 287-296.

²⁷ Nel film cortometraggio, opera di Giulio Biani del 1952, il personaggio di *Santa Claus* è interpretato da Šebesta.

piuttosto nella dimensione donchisciottesca di una sottile rivalsa contro il mondo, in difesa di un sé inconnosciuto e intangibile e che costituisce nondimeno, di per sé, con la sua nascita, con la sua morte, con il suo destino, l'oggetto vero di ogni scienza, il vero mistero.

Alla fine del primo atto del *Flauto Magico*, Tamino riconosce l'errore in cui è incorso e si affida interamente alla guida della sapienza benefica di Sarastro.

«Ricomincio da Šebesta», per me, vuol dire la stessa cosa.

KEZICH

GIUSEPPE ŠEBESTA E LA CULTURA DELLE ALPI (1919-2005)

SPEA 10 - Trento, San Michele all'Adige
24 - 27 novembre 2005

Giovedì 24 novembre 2005

Trento, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura via Calepina

Ore 18 Saluto delle autorità

Lorenzo Dellai, Presidente P.A.T.

Margherita Cogo, Vice-Presidente della Giunta provinciale e Assessore alla Cultura

Emanuela Renzetti, Presidente MUCGT

Il Coro Soldanella di Brentonico diretto da Quinto Canali presenta

Batte il maglio, armonizzazione di Quinto Canali su una melodia tradizionale boema – testo di Giovanni Kezich

Interventi

Giovanni Kezich, MUCGT
Ricomincio da Šebesta

Michele Lanzinger, MTSN
Lo zio Bèpo: un ricordo

Franco Marzatico, Museo Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali,
Šebesta e le vie del rame

Natale sulle Dolomiti film bianco e nero, produzione Edelweiss, Roma, 35 mm. sonoro densità variabile, 12' ca., fotografia di Pierludovico Pavoni, operatore Luigi Baldi, pupi animati di Giuseppe Šebesta, regia di Giulio Brians (1960 ca.)

Venerdì 25 novembre 2005

Istituto Agrario di San Michele all'Adige – Aula Magna

SU ŠEBESTA

Ore 9

Prima del Museo, oltre il Museo

Presiede: Giovanni Kezich, MUCGT

Luigi Zanzi, Università di Pavia

I sistemi tecnologici nella storia della cultura montana: la riflessione di Šebesta

Romano Perusini, Trento

Šebesta e il cinema d'animazione

Giuliana Sellan, Università di Verona

Šebesta e la valle dei Giganti

Renato Morelli, RAI Trento

Il registratore a filo di Šebesta, pioniere dell'etnomusicologia trentina

Daniela Perco, MEB

Šebesta e la leggenda alpina di tradizione orale

Gian Paolo Gri, Università di Udine

Šebesta ergologo nel Friuli dell'ASLEF

Ester Cason Angelini, Fondazione G. Angelini
- Centro Studi sulla Montagna, Belluno
Šebesta, Angelini e Belluno

Emanuela Renzetti, Università di Trento
Il lavoro dell'uomo nel lavoro di un uomo

Antonella Mott, MUCGT
Negli schedari di Šebesta: le tracce di un metodo

Ore 14

Šebesta e i suoi Musei

Presiede: Daniele Jalla, ICOM Italia

Roberto Togni, Università di Trento
La lezione museografica di Giuseppe Šebesta

Gaetano Forni, Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura
Fare un museo è men che niente...

Mario Turci, MET
Šebesta e il Museo di Santarcangelo di Romagna

Franco Da Rif, Museo Internazionale degli Zattieri
L'esperienza del Museo degli Zattieri di Codissago

Massimo Pirovano, MEAB

A scuola da Šebesta. Cosa abbiamo creduto di imparare da un maestro della museologia etnografica

Naděžda Bonaventurova, Praga

Šebesta e le radici della museografia etnografica boema

Sabato 26 novembre 2005

**Istituto Agrario di San Michele all'Adige –
Aula Magna**

Ore 9

Šebesta documentarista. Proiezione dei documentari storici di Šebesta (versione telecinema)

1. Età del legno nella valle del Fersina; 2. La vita del ghiacciaio; 3. Un prodigio della natura; 4. Magia della chimica; 5. Passaggio d'inverno; 6. Geometria della natura; 7. Acqua viva; 8. La caccia dell'entomologo; 9. Il legno; 10. Quasi una fiaba; 11. Legna viva; 12. Mele e pere; 13. Novelletta; 14. La città verde; 15. Fiabe nel bosco; 16. Intermezzo di gelo; 17. Storia atomica

Ore 14

**Istituto Agrario di San Michele all'Adige –
Aula Magna**

PER ŠEBESTA

Sguardi antropologici sull'arco alpino e oltre

Presiede: Emanuela Renzetti, MUCGT

Stefano Fait, University of St. Andrews

Antropologia ed etnografia alpina nell'era del genoma

Valentina Zingari, Musei di Chambery

Le Alpi narrate. Cultura del lavoro, natura e immaginario, in una piccola trilogia dedicata a Šebesta

Laura Dal Prà, Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici PAT

I grandi temi dell'iconografia alpina

Istituto Agrario - Sala degli Specchi

Ore 18

La carta nazionale delle professioni museali, Conferenza di presentazione a cura di Daniele Jalla, Presidente ICOM-Italia

Christian Abry, Alice Joisten, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie Musée Dauphinois, Grenoble

Cappuccetti rossi viscerali, dal Delfinato a Šebesta e oltre...

Andrea Foches, Trento

Quattro leggende di anguane

1. *Il caradór de le vivane* (Carla Zocchio); 2. *L'oro delle anguane* (G. Silvestri); 3. *Il matrimonio col-l'angana* (Ch. Schneller); 4. *Le anguane del Cismon* (G. Šebesta) (work in progress).

Cesare Poppi, Università di Bologna

Faust (e forse un po' Šebesta) nell'Africa occidentale

Corrado Grassi, Università di Vienna

Il contributo del Museo di Šebesta a un nuovo orientamento della lessicografia dialettale trentina. L'esempio del Dizionario del dialetto di Montagne di Trento

Lia Zola, Università di Bergamo

Da San Michele all'Adige a Južno-Sachalinsk: uno sguardo sullo stato dei musei etnografici in Siberia

Daniele Jalla, Presidente ICOM Italia

Forte di Bard: un Museo delle Alpi?

Ore 18

Premio Internazionale di Etnografia delle Alpi

«Michelangelo Mariani»

VI edizione a Mario Rigoni Stern

Prolusione di saluto di Emanuela Renzetti

Laudatio di Giovanni Kezich

La medaglia del Premio Mariani è opera di Remo Wolf.

Domenica 27 novembre

Ore 8:30

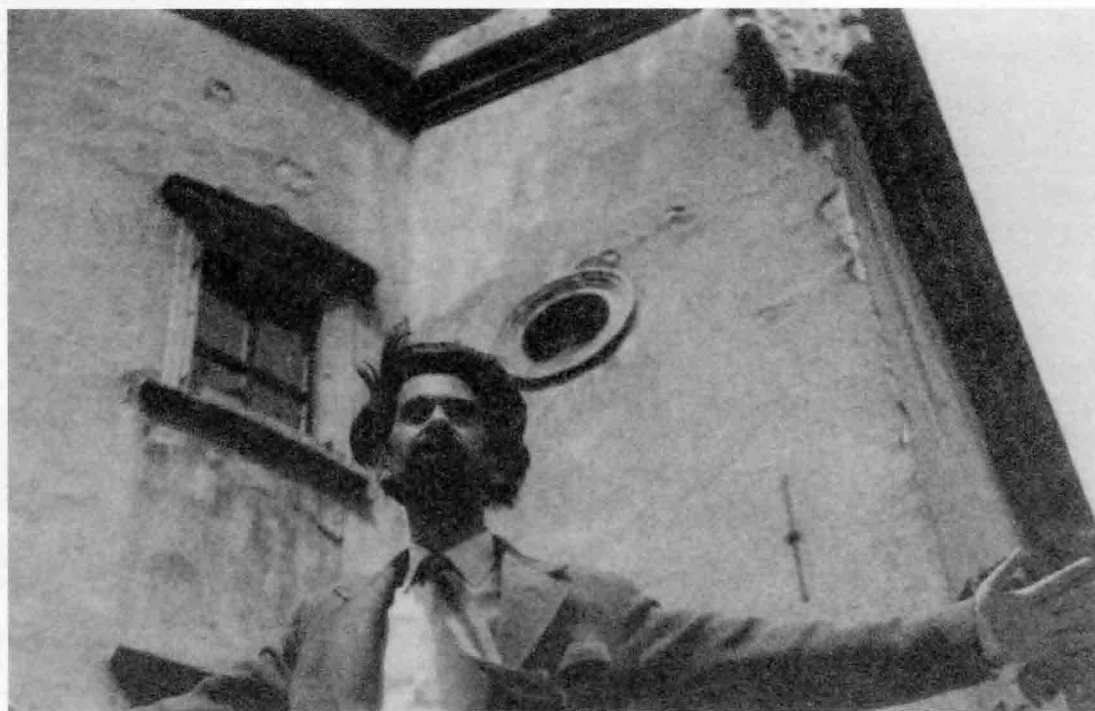
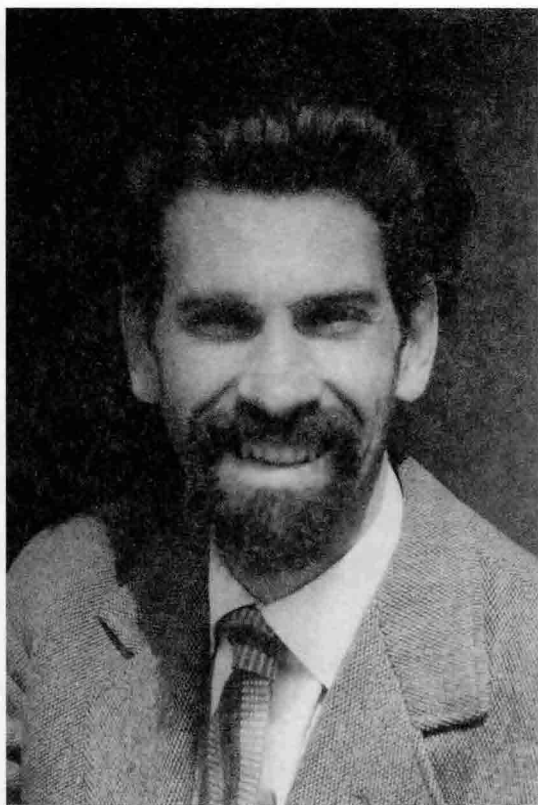
La val dei Mòcheni di Šebesta

Escursione guidata con Giuliana Sellan

Ore 11

Maso Filzeri/Filzerhof, Palù del Fersina

Fiabe e leggende dell'alta valle del Fersina, con i burattini di Luciano Gottardi



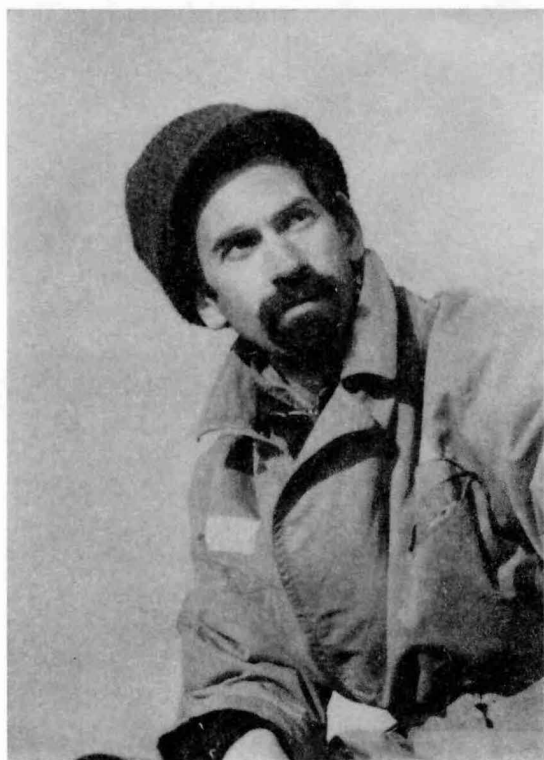


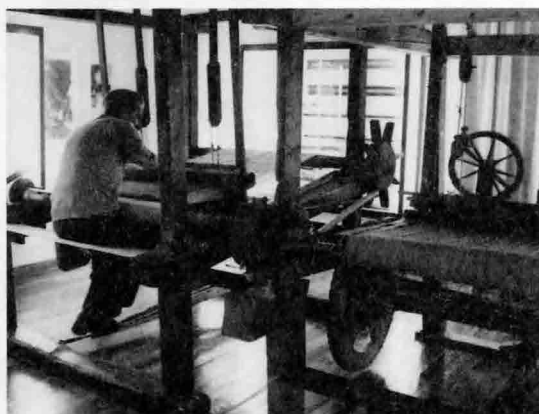
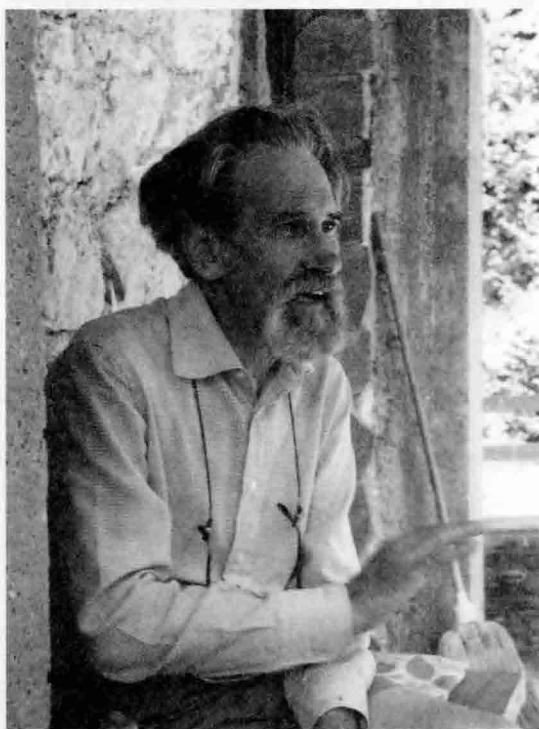
Giuseppe Bèpo
Šebesta

*Il film
di una vita*









1. ŠEBESTA PRIMA DEL MUSEO,
OLTRE IL MUSEO

I sistemi tecnologici nella storia della cultura montana

di Luigi
ZANZI

Dal ricordo di Šebesta alle riflessioni sul suo metodo di ricerca

Sono vivamente contento di trovarmi qui in questo convegno in onore di Giuseppe Šebesta, in questo luogo straordinario, in questa sede che ha assunto un ruolo vieppiù «istituzionale» nel mondo della ricerca sulla cultura delle Alpi, in questo centro museale che ospita una delle più ricche e più sagacemente ordinate raccolte di strumenti tecnici di grande rilievo per lo sviluppo degli studi della storia della «civiltà materiale» del mondo montano; e mi preme anzitutto dichiarare che non è solo un sincero ossequio all'insigne qualità culturale di questa istituzione che io ho voluto fare venendo qui oggi, ma è anche un atto di testimonianza di affettuosa memoria e di devota stima e amicizia nei confronti di Šebesta, che si deve considerare il gran «padre» di questa istituzione.

Credo che possa non essere fuori di luogo un qualche ricordo biografico di fatti che ritengo non noti e che, quindi, forse è opportuno richiamare in evidenza, anche perché a me preme, di lì, ricavare alcune indicazioni tematiche, che voglio brevemente svolgere e proporre a voi oggi, in quanto ritengo che il modo migliore di onorare Šebesta, anche nella memoria, anche nel rievocarne e definirne la figura, sia quello di tentare di continuare in maniera aperta il suo messaggio, discutendo le prospettive di lavoro futuro, aprendo nuovi fronti di ricerca, segnalando quelle che sono le questioni fondamentali che, a mio modo di vedere, si possono e si devono affrontare oggi con riguardo alle tematiche che interessano.

Mi propongo di trattare – brevemente, ovviamente – alcune tematiche di metodologia della ricerca storica su problematiche non sempre direttamente affrontate da Šebesta, ma per le quali io ebbi fruttuose conversazioni con lui in occasione di qualche incontro – di cui adesso parlerò – le quali meritano, a mio parere, uno sviluppo approfondito che sarebbe a lui piaciuto, proprio perché fu sempre uomo aperto a sviluppi incessanti di ricerca anche su spunti imprevisi, sempre nuovi, sempre di collegamento imprevisto tra diversi campi di ricerca.

In particolare, mi propongo di svolgere qui, sullo spunto dei ricordi di taluni incontri e di talune conversazioni con Šebesta, alcune riflessioni e alcune considerazioni metodologiche per pensare l'evoluzione del tecno-sistema «alpino».



Il muoversi «dentro» e «fuori» in differenti campi di ricerca: un'interpretazione personale dell'interdisciplinarietà della ricerca

Mi interessa, tra l'altro, segnalare un aspetto estremamente significativo già ricordato ieri sera in maniera magistrale da Kezich, e cioè questa capacità di Šebesta di essere «dentro» e insieme «fuori» in ogni campo di ricerca, perché in ogni luogo di ricerca lui si trovava improvvisamente in *medias res*, provenendo ora dall'«interno», ora dall'«esterno», qualche volta anche per vie intuitive, per scorciatoie; in ogni luogo di ricerca lui era «dentro» più di chi fosse già dentro nel sistema, e poi improvvisamente, quando si cercava di prenderlo per mano per condurlo a convergere verso una mèta da raggiungere insieme, ecco che allora lui eludeva la presa e scappava, come per andare in un altro campo di ricerca, ed era con lui un continuo inseguirsi.

Tale aspetto rivelava, a mio parere, addirittura un atteggiamento da lui auto-imposti come norma, e qualche volta anche interpretato da lui con sottile capacità teatrale, con intento anche di suscitare negli uomini con cui lui entrava in contatto una provocazione sconcertante; tant'è che, ai tentativi di calmare le acque del dialogo, reagiva con repliche improvvise, ancor più provocatorie e tempestose, ed era una vicenda che tornava affascinante.

Questa sua capacità di essere «dentro» e «fuori», di entrare e uscire da ogni campo di ricerca per passare ad altri campi, e soprattutto per incessantemente mutare il punto di vista da cui mirare lo sguardo, ha sempre distinto l'attività di ricerca di Šebesta ed è importante, a mio parere, porre in rilievo tale sua caratteristica, perché essa costituiva la sua peculiare modalità di intendere il fondamentale nesso di interdisciplinarietà che lega tra loro tutti i campi di ricerca.

Sono convinto che vi siano anche altre modalità di interpretazione dell'interdisciplinarietà (personalmente ritengo che sia di grande importanza dispiegare tale nesso di interdisciplinarietà lungo i complessi itinerari del suo sviluppo storico, attraverso l'insorgenza di nuove discipline, il biforcarsi e diramarsi di una disciplina in altre discipline, l'intrecciarsi occasionale di differenti impegni e programmi di ricerca in differenti età tecno-scientifiche, e così via): ma sono convinto che tale risorsa personale, tale talento individuale, di mobilità da un campo all'altro, di entrare e uscire da un campo, tale abilità intuitiva che distinguevano la personalità di Šebesta, siano un fattore imprescindibile per praticare effettivamente l'interdisciplinarietà.

Torna, a mio giudizio, importante richiamare qui anche il fatto che l'essere fedele ad un tale richiamo di continua mutazione del punto di vista, di incessante altalena e di infaticabile andirivieni tra una ricerca e l'altra, può anche comportare momenti di aspra difficoltà nel confronto con altri ricercatori, che intendono chiudersi soltanto nella coltivazione di un proprio campo di ricerca, in nome della specializzazione, con pregiudizio nei confronti di chi, per propria scelta, è costretto a «saltare di palo in frasca», senza per ciò essere sconclusionato, come solitamente si intende dire con tale espressione.

Šebesta, di tanto in tanto, si lamentava di tale incomprensione da parte degli specialisti, che non sapevano muoversi fuori da un ristretto ambito di ricerca: tuttavia riusciva anche abilmente a ricondurre gli esiti di qualsiasi ricerca specialistica compiuta da altri ad un gioco comprensivo in cui le unilateralità, e finanche le cecità della specializzazione venivano tralasciate, alla luce di una considerazione critica che egli sapeva interpretare non soltanto con vivace polemica, ma anche con adeguata leggerezza di tatto.

Tale gioco diventava poi sottilissimo di implicazioni per i contatti e i contrasti tra il mondo «accademico» e il mondo non-accademico, tra il «dentro» e il «fuori» nei confronti dell'Università e di qualsiasi mondo «accademico».

Sapientemente Šebesta sapeva interpretare questo ruolo e sapeva anche scostarsi dall'Università quel tanto che serve per essere fuori dal «ghetto» degli accademici e per essere capace di farsi nomade in campi inesplorati di ricerca, proprio cammin facendo, passo per passo, quale viandante a piedi, in giro per il mondo, senza essere mai legato a un interesse precostituito, senza mai essere chiuso dentro qualche laboratorio munito come una torre d'avorio, quindi lasciandosi andare all'avventura nella ricerca; per poi, improvvisamente, tornare dall'avventura e dire: ecco qua, nei luoghi di istituzione, nei luoghi dove si deposita, dove si immagazzina il tesoro della ricerca, ecco cosa ho trovato e cosa porto con me per voi, ecco qua il mio tesoro!

E ci si accorgeva che da quella sua avventura esplorativa arrivavano reperti rigorosi, minuziosamente definiti, limati come se fossero prodotti delle operazioni di officina di un laboratorio sofisticatissimo, non mai abbandonato ai rischi e alle incertezze dell'avventura e ci si rendeva conto che questo suo lavoro era più «dentro» in quella che avrebbe dovuto essere la regola dell'Accademia di quanto non lo fossero quelli che di professione stavano dentro l'Accademia.

Difficoltà «accademiche» – negli anni Settanta del XX secolo – nell'avvio di studi di storia della tecnica intrecciati con la storia della scienza. Valorizzazione culturale della storia della tecnica e della sua portata «scientifica»

Comunque, è all'interno dell'Università, quindi in un'istituzione dell'Accademia, che ho avuto la prima avvisaglia, la prima segnalazione di Šebesta; ero ancora professore a Genova, prima di passare a Pavia, si era tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, e alla Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Genova stavamo lavorando assiduamente ad una impresa d'avanguardia, in quel tempo, con Carlo Maccagni e Luigi Bulferetti, ed eravamo impegnati – io per gli aspetti metodologici, Maccagni per la storia della scienza e Bulferetti per la storia della tecnica – a fare in maniera che si strutturasse un laboratorio di ricerca sulla storia della tecnica in cui la tecnica diventasse parte integrante e imprescindibile della storia della scienza.

In quegli anni il nostro era un punto di vista d'avanguardia perché, tolto Ludovico Geymonat, che ci appoggiava da vicino e con cui eravamo in stretto contatto, nell'ambiente italiano, molto ancora impastato di antichi sapori «crociati» (non voglio dire altro!), la storia della tecnica era assolutamente lasciata «fuori» dall'ambito disciplinare a cui veniva riconosciuta la dignità della storia delle scienze.

Di qui l'importanza del nostro approccio e il suo collocarsi in polemica in ambito universitario, incontrando incessanti resistenze: e, in quel contesto, ci è pervenuta notizia dei lavori di Šebesta, ed è lì che abbiamo cominciato a prendere attentamente in considerazione e a far conto, in quella prospettiva di studi, delle ricerche di Šebesta, nonché delle istituzioni museali da lui promosse e realizzate in maniera esemplare e paradigmatica.

Ecco che, in tal modo, si recepiva «all'interno» dell'Università, in quel progetto, il lavoro di Šebesta, ideato e portato a compimento «fuori» dell'Università.

Incidentalmente, mi preme osservare quanto fosse importante questa provenienza «dall'esterno» del contributo innovativo di Šebesta nella valorizzazione della storia della tecnica: infatti, ben difficilmente «all'interno» delle istituzioni «accademiche» avrebbe potuto in quel tempo emergere, con tale pregnanza di significato e con tale fermento di nuovi programmi di ricerca, una presa di posizione promotrice di tali studi tecnologici nell'ambito delle scienze storiografiche (e, in particolare, entro l'involucro della Facoltà di lettere e filosofia entro cui qualsiasi disciplina storiografica per tradizione veniva ricompresa).

Grandemente meritori erano stati in tal senso, nell'ambito dell'Università di Genova, gli infaticabili sforzi profusi da Luigi Bulferetti e, al suo seguito, da Carlo Maccagni.

Tuttavia, essi incontrarono molteplici ostacoli, faticosissimi da rimuovere, tra cui un abituale dispregio – in quegli anni assai diffuso, ma tutt'ora tutt'altro che scomparso – della tecnica, in quanto ritenuta priva dei più nobili valori culturali.

Per quanto possa apparire sorprendente, molto spesso tale svalutazione della storia della tecnica proveniva anche dagli ambienti «accademici» della storia della scienza: in ogni caso, anche tra i più volenterosi tra gli studiosi che tentarono di intrecciare un collegamento tra le due diverse discipline, non si ravvisava ancora, in quel tempo, alcuna sensibilità, né alcuna propensione a riconoscere l'effetto di provocazione propriamente scientifica che poteva scaturire dalla pratica tecnologica e soprattutto dall'escogitazione e dalla diffusione di nuovi strumenti.

L'affermarsi degli studi storiografici sulla «cultura materiale»

Fortuna di quegli anni d'avanguardia fu, invece, il progressivo affermarsi di un'attenzione da parte di più scuole storiografiche alla storia della cosiddetta «cultura materiale»: fu, questa, una tematica che si impose all'attenzione anche all'interno dell'accademia ed essa costituì la base per costruire un ponte di collegamento con la storia della tecnica, considerata in tutte le sue valenze culturali più complesse.

Il ruolo di Šebesta in tale prospettiva fu di grande importanza. Perché? Perché Šebesta ha saputo sempre fare della tecnica una questione di cultura e, più a fondo ancora, una questione di scienza, in una duplice prospettiva:

- come ricerca di quale sia il metodo scientifico più appropriato per studiare la storia della tecnica nel quadro della storia della cultura materiale;
- come ricerca di quale sia l'effetto indotto sulla cultura scientifica a partire dall'esperienza di nuove tecnologie nell'ambito delle pratiche proprie della cultura materiale.

Si trattava di due questioni strettamente intrecciate e inscindibili che occorreva approfondire congiuntamente: proprio come da anni ormai faceva Šebesta, tanto solitariamente quanto impavidamente.

Un'analogica vicenda culturale mi avvenne di vivere a Pavia, pochi anni dopo, quando mi trasferii dall'Università di Genova a quella di Pavia e lì, di nuovo, insieme con Giulio Guderzo e con attenzione più o meno alle stesse problematiche di storia della tecnologia, mi trovai di nuovo a fare richiamo a Šebesta.

Fernand Braudel e la trattazione di alcune problematiche metodologiche della storia della «civiltà materiale». Storia della tecnologia e metodi seriali-quantitativi. Storia della tecnica e storia ambientale: varietà etno-culturali e varietà di «nicchie» ambientali

Erano anni nei quali, come già qui più sopra ricordato, stava diffondendosi sempre più quel programma di ricerca che era scaturito nell'ambito degli sviluppi storiografici della scuola delle *Annales* per merito iniziale di Fernand Braudel, che richiamava l'attenzione alla cosiddetta *civilisation matérielle*.

Era, questa, un'indicazione di campo che Fernand Braudel effettuava nel contesto di un più ampio quadro di dibattito metodologico ed epistemologico: da un lato, si prospettava l'indagine sulla «civiltà materiale» come un livello ulteriore della storia sociale, al di là del livello proprio delle vicende strutturali dei processi economici, nonché del livello dei condizionamenti socio-territoriali; d'altro lato, si indicava nella tematica della «civiltà materiale» l'occasione per richiamare la storia della tecnica a far parte della cosiddetta «storia globale», attraverso l'integrazione delle invenzioni strumentali con la storia degli uomini e delle pratiche quotidiane di lavoro per la sopravvivenza.

Tale campo di ricerca veniva proposto da Braudel anche quale contesto esemplare per estendere al livello della «cultura» i paradigmi della storia seriale-quantitativa, che in quel tempo venivano ritenuti imprescindibili per confermare alla storia un carattere di scientificità che la avvicinasse allo statuto scientifico della sociologia.

Era un punto di vista, questo, che non credo sia condivisibile e che ritengo frutto di un pregiudizio «anti-avvenimentale», nonché di una mancata comprensione di come vi possa essere un approccio scientifico anche ai casi individuali, non ripetitivi; non senza tralasciare di osservare ulteriormente che tutto tale dibattito era, a mio avviso, viziato dal fatto di ritenere che la storiografia fosse una disciplina a sé stante, imperniata solo sullo studio degli assetti antropico-sociali e che essa dovesse ricondursi il più possibile ad un criterio di scientificità che erroneamente si riteneva esclusivo delle scienze naturali, con un'erronea visione del «naturalismo» in termini meccanico-deterministici e di riduzionismo quantitativo, quando invece, proprio in quegli anni, sarebbe stato possibile che gli storiografi aprissero gli occhi all'evoluzione epistemologica che avveniva proprio nell'ambito delle discipline «naturalistiche», con riconoscimento della storicizzazione come una delle metodologie operative fondamentali per rendere scientifica l'indagine.

C'era un tratto di grande rilievo che premeva a Fernand Braudel e che suscitava puntuale attenzione in Šebesta e in tutti noi: cioè il fatto che la «civiltà materiale» muta con gli ambienti entro i quali viene praticata, tramandata, perpetuata, con formazione di una tradizione tecnologica.

Proprio su questo punto s'innestava una critica che tutti insieme muovevamo allo scorcio prospettico proposto da Fernand Braudel per la riconduzione di tali assetti tecnologici della «civiltà materiale» a contesti ambientali di «lunga durata»: da parte nostra si riteneva che occorresse un'assai più cospicua, profonda e dettagliata differenziazione ambientale nell'adattamento degli strumenti, in tempi e con ritmi assai diversi in dipendenza anche di fatti congiunturali propri della «breve durata», nonché in dipendenza di movimentazioni culturali connesse con vicende migratorie attraverso le quali s'innovava incessantemente il quadro delle interazioni tra «nicchie» ambientali e unità etno-culturali.

Era, questo, un campo storiografico che Fernand Braudel e la sua scuola avevano considerato «alla grossa», studiando soltanto alcuni settori propri dell'ambito «mediterraneo», e ignorando la molteplicità, la varietà, la complessità dei «luoghi» in cui, di volta in volta, avveniva l'interazione tra unità etno-culturali e particolari «nicchie» ambientali (un tema, questo, non approfondito da Braudel e che occorreva portare all'attenzione come principale).

Ad alcuni di noi, in particolare a me, ad Enrico Rizzi e ad altri amici e colleghi impegnati nello studio della civilizzazione alpina ad opera dei *Walser*, nel contesto della loro migrazione in età medievale, premeva specificamente mettere a fuoco e prospettare in adeguato rilievo gli andamenti della «civiltà materiale» del mondo «alpino»; il nesso con le ricerche di Šebesta divenne così immediato e l'articolazione del dialogo con lui a questo proposito divenne sempre più intensa e fruttuosa.

Un incontro con Šebesta a Macugnaga nella nebbia una mattina...

Mi accadde, in quel tempo, una vicenda che mi è caro ricordare qui: una vicenda da cui nacque il rapporto di conoscenza personale che si instaurò tra me e Šebesta negli anni 1988-'89, in occasione di un invito che io gli rivolsi a venire e partecipare a Macugnaga, un paese *Walser* ai piedi della parete est del monte Rosa, a un convegno che avevo promosso sulla storia della «cultura materiale» nel mondo *Walser*.

Šebesta aderì con entusiasmo, come sempre, e arrivò là, in valle Anzasca, presentandosi all'improvviso in mezzo al *dorf Walser*, con la sua figura straordinaria di viandante solitario, di pellegrino-profeta, di esploratore-eremita.

Come si sa, c'è sempre un «pre-congresso» la mattina presto, quando si deve andare ancora a mettere a posto i tavoli, le luci, tutto quello che serve per ospitare i congressisti, e quindi gli organizzatori si muovono di buon'ora e, soprattutto nei luoghi non attrezzati adeguatamente per queste riunioni congressuali, occorre darsi da fare in vario modo, cioè occorre rimboccarsi le maniche e ricorrere alle proprie mani se si vuole

che una cosa stia in piedi. E ci davamo da fare, e ricordo che era proprio presto la mattina, c'era ancora poca luce e c'era ancora molto da fare; ed era una giornata nebbiosissima, come spesso accade in montagna quando magari «fa lago», come si usa dire, cioè la nebbia resta bassissima e stratificata proprio al livello delle case, mentre sopra splende nell'azzurro il sole più sfavillante; e lì in mezzo a questa nebbia, tra i faggi sulla riva del fiume e i larici che cominciavano ad essere floridi di vegetazione nuova, io ebbi a girare poco fuori dall'aula del congresso per andare a prendere dei materiali, e m'incontrai nella nebbia con quest'uomo più che mai fantasmatico che veniva di ritorno da una passeggiata che aveva fatto la mattina presto, in camicia, nonostante che l'aria fosse piuttosto fresca, com'è la brezza mattutina che sommuove a folate la nebbia in montagna, tutto sudato con quella fronte «nietzschiana», vorrei dire, che propriamente ricordava vagamente qualche tratto di un Nietzsche ispirato, il Nietzsche romantico ma anche capace sempre di quelle fulminee intuizioni «à la Nietzsche», con quel pizzetto in punta di mento che sembrava qualcosa di demoniaco, qualcosa che poteva avere a che fare con un elfo che girava nei boschi dei *Walser*; e c'incontrammo lì – ci eravamo conosciuti personalmente solo la sera prima, anche se ci eravamo molte altre volte parlati telefonicamente oltre che intrattenuti epistolarmente, ma non ci eravamo mai visti – e mi disse: «Ah, eccoti! Eccoti allora ti devo dire...» e non mi disse nient'altro che fosse un saluto, un avvio preliminare al dialogo; subito, immediatamente, come se m'avesse acciuffato per le mani e catturato come fossi una creatura selvatica del bosco con cui lui voleva parlare, mi comunicò i suoi pensieri su una questione che io gli avevo posto la sera prima, cioè la questione se si possa o non si possa parlare di «sistema tecnico» all'interno della cultura materiale del mondo alpino.

L'elaborazione dell'idea di «tecno-sistema». Il ruolo cruciale dell'aspetto «sistemico» dei contesti tecnologici

Questa era un'idea che in quel tempo stavamo elaborando in chiave metodologica tra Genova e Pavia (con Luigi Bulferetti, Carlo Maccagni, Giulio Guderzo, ecc.): sull'idea del «tecno-sistema» vorrei soffermarmi brevemente ora, perché quell'idea costituì il tema di quel colloquio tra me e Šebesta di quella mattina nella nebbia, così emozionante ancora oggi nel ricordo, e perché quell'idea costituisce tutt'ora un'idea cruciale nel quadro di una problematica estremamente ricca di sviluppi metodologici nuovi anche per la storia della cultura montana.

Questa, del «tecno-sistema», fu una delle categorie storiografiche sulle quali più andavo insistendo in quegli anni nella scia di alcune indicazioni problematiche che già aveva sviluppato Luigi Bulferetti e che

formavano spesso tema di discussione tra me, Carlo Maccagni, Pietro Redondi, Giulio Guderzo e altri.

Ciò che a me premeva in tali dibattiti, era mettere a fuoco la storicità di qualsiasi «tecno-sistema» e la relatività, intrinsecamente connessa, di qualsiasi «tecno-sistema» ad un determinato ambito territoriale, considerato variamente nelle sue fasi di sviluppo evolutivo¹.

In questo quadro Carlo Maccagni si proponeva di studiare in maniera puntuale l'impatto di ciascun singolo strumento all'interno del «sistema», e quindi la sua portata innovativa, principalmente in termini di rendimento produttivo; mentre a Pietro Redondi premeva principalmente lo studio degli effetti culturali conseguenti all'attenzione sociale di specifiche pratiche tecno-produttive.

Il concetto di «tecno-sistema» mirava a collegare tra loro molteplici tecniche produttive, radicate in peculiari tecniche di approvvigionamento e sfruttamento energetico, in un assetto integrativo che consentisse il controllo sociale congiunto dei differenti apporti di differenti tecniche alla sopravvivenza di una comunità entro un suo proprio ambiente.

L'aspetto «sistemico» consentiva – come sottolineava Luigi Bulferetti – di studiare l'andamento più o meno equilibrato, più o meno sinergico, più o meno disproduttivo di diversi andamenti propri di diversi procedimenti tecnologici (meccanici, chimici, elettrici, termodinamici, ecc.).

L'analisi «sistemica» consentiva altresì di evidenziare le eventuali situazioni di conflitto tra differenti alternative tecnologiche, nonché le situazioni di blocco che l'attestarsi di una tecnologia comportava nei confronti di altre tecnologie virtualmente disponibili.

La storicizzazione del «tecno-sistema», il suo radicamento in ambiti territoriali determinati di tempo in tempo, sulla quale io ponevo insistentemente l'accento, consentiva di configurare differenti assetti tecnologici propri di differenti comunità entro differenti nicchie ambientali in differenti età storiche.

Tale prospettiva consente, a mio parere, di rivolgere uno sguardo concreto agli andamenti degli usi effettivi delle tecnologie disponibili, del loro effettivo integrarsi in un «sistema» proprio di una comunità sociale radicata in un particolare sito ambientale.

Il dialogo con Šebesta su tali problematiche categoriali, fu serrato ogni volta che c'incontrammo: non tralascio di avvertire che Šebesta, più di una volta, mi manifestò qualche resistenza in punto a tale visione «storico-sistemica» che io andavo sempre più sostenendo; egli

¹ Di tale problematica elaborai in quegli anni un compendio in un saggio pubblicato con il titolo «Observations on the epistemological and methodological principles of historical technometrics», in *History and Technology*, 1990, vol. 7, 2, pp. 91-117.

propendeva a porre in rilievo la specificità di alcuni processi tecnologici dominanti in taluni ambiti territoriali in maniera quasi esclusiva, sostenendo una sorta di «divisione naturale del lavoro» che veniva ad effettuarsi seguendo l'andamento di differenti nicchie ambientali più o meno legate da rapporti di continuità, di vicinanza o di connessione comunicativa tramite vie appositamente costruite (tali vie si qualificano distintivamente in rispondenza a talune tecnologie specifiche: in tal modo Šebesta individuò, ad esempio, le vie del sale, del vino, della seta, del pane, ecc.).

Dal mio punto di vista, anche queste erano varianti da ricomprendersi nello sguardo «sistemico»: soltanto proprio in tale sguardo, infatti, mi pare che ciascuna tecnica localmente dominante assuma tutto il suo più rilevante valore e tutta la sua più ponderata incidenza.

Tuttavia, ciò che più preme a me segnalare qui, è che le reazioni e le repliche di Šebesta in tale dibattito erano sempre preziosissime, in quanto capaci di porre in campo una varietà di esperienze, una tipizzazione singolare di procedimenti secondo andamenti di etnie, di comunità, finanche di famiglie e di persone singole, di culture, quali tutte erano state da lui sperimentate con osservazione diretta, sempre vigile, sempre appassionata.

Ripensare con Šebesta il concetto di «attrezzo» e di «processo produttivo» al di là delle abituali idealizzazioni

Il contributo di Šebesta a tale problematica teorica del «tecno-sistema» fu molteplice e trovò per più aspetti una sua convergenza fruttuosa tra i suoi interessi prevalentemente archeologici e collezionistico-museali e gli interessi più propriamente metodologici che io andavo allora coltivando.

Per chiarire un poco più in dettaglio, ancorché in breve, tale convergenza, conviene riesaminare qui, con qualche fugace cenno, alcuni dei punti cruciali di tali problematiche.

Come si articola il concetto di «tecno-sistema»? Si è abituati a ragionare di tecnologie in termini di attrezzi e in termini di processi di impiego di questi attrezzi: solitamente l'oggetto-attrezzo viene definito secondo modelli di funzionalità del suo servizio quale astrattamente modellizzato; e a sua volta l'oggetto-attrezzo viene considerato nel processo di impiego dell'attrezzo secondo un'idea di questo processo che è anch'essa modellizzata secondo un funzionamento ideale.

Quindi, solitamente si tratta di due idealizzazioni: da una parte c'è l'oggetto ideale consistente nell'attrezzo, considerato nella sua funzionalità dal punto di vista di una cultura materiale priva di ogni concreta caratterizzazione «locale» e, dall'altra parte, c'è il processo di impiego di

quell'attrezzo, anch'esso considerato dal punto di vista dell'idealizzazione di un'attività produttiva, isolata a sé nella sua resa.

Questo è l'approccio che è prevalente sempre nelle storie della tecnologia e, ahimè, è prevalente anche nella storia degli sviluppi delle civiltà materiali.

In genere si prendono queste idealizzazioni – il concetto ideale di «attrezzo» e il concetto ideale di «processo» – e le si usano nel discorso storico senza ulteriore accortezza, senza badare a come si adattano all'esperienza concreta effettiva della storia evolutiva delle pratiche della cultura materiale.

Proprio nell'intraprendere l'adattamento di tali idealizzazioni alla realtà concreta, emerge immediatamente l'esigenza di tutta una serie di nuove ulteriori elaborazioni concettuali, che a me paiono di grandissima importanza.

A tal fine la ricerca di Šebesta è stata incessante e felicemente ricca di molteplici apporti teorici, il cui tratto più significativo a me pare sia stato quello di essere strettamente radicati nell'esperienza diretta dell'agire umano seguito, osservato, sperimentato da vicino in tutte le sue più diverse pratiche specifiche, con un'attenzione tanto più pronta in tutta umiltà ad apprendere dalla tradizione del lavoro, quanto più avventurata a praticarla «al vivo» e, proprio per questo, più aperta, più vivace, più nuova.

Dal gesto all'attrezzo, dall'uso contestuale di più attrezzi al processo operativo o produttivo. Una prospettiva di idealizzazione progressiva immanente alla pratica tecnica. Il ruolo cruciale della «tradizione»

Ieri sera, con brevi cenni rapidissimi ma in maniera magistrale, Kezich ha ricordato alcuni aspetti di rilievo: per Šebesta vale, prima ancora dell'attrezzo, il gesto umano che si traduce nell'attrezzo, attraverso un'invenzione che incorpora tale gesto nell'attrezzo come se fosse un'evoluzione del gesto umano, che diventa supportato da questa strutturazione tecnica; quindi si parte dal gesto, non dall'attrezzo, e si arriva all'attrezzo concepito come una proiezione evolutiva, un'evoluzione esorganica dell'uomo: questo – come segnalava Luigi Bulferetti – è un punto estremamente importante e Šebesta è stato indiscutibilmente un maestro in questo.

Nello stesso tempo, il concetto di «processo» – sia operativo, sia produttivo – in Šebesta è diversissimo da quello tradizionale che ho più sopra richiamato, che è un concetto idealizzato, del tutto astratto dagli usi operativi: nella prospettiva di Šebesta, per contro, il concetto di «processo» si connette inscindibilmente col concetto di uso effettivo dello strumento.

In altri termini, bisogna andare a vedere come lo strumento si impiega nel processo operativo e produttivo nei suoi casi concreti, non in astratto, non nella sua funzione idealizzata progettualmente, ma nel modo in cui concretamente fu praticato.

Preme qui evidenziare, in tale prospettiva teoretico-concettuale, un tratto epistemologico che comporta un rovesciamento dell'abituale sguardo dello storiografo della tecnologia: solitamente si ritiene cruciale nell'evoluzione degli strumenti tecnici la preventiva messa a punto di un modello attraverso un'idealizzazione funzionale elaborata in via preliminare, nonché il progressivo e graduale adeguamento degli strumenti in conformità a tale modello di funzionalità idealizzata, ritenuta ottimale in rispondenza ad una tipizzazione astratta del procedimento operativo in cui l'attrezzo viene usato in vista soltanto del suo massimo rendimento, a prescindere da ogni altra sua condizione operativa – sia ambientale, sia culturale – e da ogni altra sua connessione contestuale con altri attrezzi e con altri processi.

Da parte nostra s'imponeva, invece, allo storiografo, tutt'altra prospettiva: in essa l'aspetto idealizzante non è preventivo, né elaborato in sedi avulse da pratiche specifiche, ma è contestuale, immanente e conseguente a successivi tentativi operativi incessantemente rettificati in ambiti «locali» e specifici in vista ora di più intensi rendimenti, ora di più opportuni equilibri di impieghi di risorse energetiche, ora di più agevole manutenzione, e così via.

In tale prospettiva – alla cui convergenza tra noi ci si entusiasmava a vicenda, Šebesta e io, in una conversazione quasi concitata in quel mattino nebbioso – l'uso processuale dell'attrezzo tecnologico non segue, pertanto, un unico criterio di idealizzazione, ma implica un'intrinseca attività idealizzante rivolta a perseguire scopi molteplici, ciascuno dei quali esige un diverso criterio di idealizzazione.

Pertanto, l'idealizzazione sia dell'attrezzo, sia del processo operativo o produttivo, diventa un aspetto intrinseco alla pratica effettiva dell'attrezzo e del processo: l'attività idealizzante diviene immanente all'uso tecnologico e innesta in tale uso una continua tensione al progressivo affinamento dell'attrezzo e della sua combinazione contestuale con altri attrezzi, nonché al progressivo potenziamento della resa del processo operativo o produttivo.

L'elaborazione idealizzante non è più, dunque, isolata a sé, in via preventiva o in un ambito di laboratorio staccato dalla pratica effettiva, ma diviene uno degli aspetti intrinseci della pratica tecnica stessa.

È, questa, forse una delle caratteristiche più rilevanti del cosiddetto «progresso tecnologico»: cioè la sua incessante tensione idealizzante all'interno dell'uso effettivo degli attrezzi e della conduzione effettiva dei processi operativi o produttivi.

Tale progresso tecnico, frutto di un'intrinseca tensione idealizzante,

si attua attraverso la selezione e il successivo deposito di una cultura tecnologica che man mano si stabilizza in un retaggio tramandato nel corpo della «tradizione».

Il coordinamento «sistematico» tra più apparati tecnologici e il loro condizionamento ambientale. Un'analogia con gli usi di termini linguistici nel discorso

Proprio in questo quadro emergono questioni di coordinamento «sistematico» tra più strumenti tecnici, nonché questioni di condizionamento ambientale, e così pure questioni di strategie di sopravvivenza comunitaria complessiva, nonché di elaborazione culturale di pratiche di cura manutentiva, nonché di ammortamento, di riciclo a fini di riuso e di riduzione di spreco, quali diversamente non trovano adeguata considerazione nella storia della tecnica.

Quando io richiamai in dialogo con Šebesta, proprio quella sera a Macugnaga e di nuovo la mattina dopo, nell'incontro di quel mattino indimenticabile, il rapporto fondamentale tra gesto e attrezzo, nonché tra processo e uso, venne fuori tra noi una considerazione metodologica imperniata su un'analogia che voglio qui riportare, perché preziosissima: occorre fare un'analogia tra, da un lato, questo rapporto tra l'attrezzo e il processo, e più precisamente tra il gesto e l'attrezzo, nonché tra l'uso e il processo e, d'altro lato, il rapporto che intercorre tra un lessico terminologico e un uso linguistico. Cioè, in altri termini, occorre considerare l'attrezzo come un termine di un linguaggio e il processo operativo come un discorso.

Si possono cercare quanto si vuole in un dizionario i significati di un termine di un linguaggio, ma li si perdono tutti nella loro concretezza se non si va a parlarli, a vederne gli usi; non esistono definizioni di significati, esistono usi che formano i significati. L'uso parlato degli uomini elabora incessantemente il significato del termine.

La stessa cosa accade con gli attrezzi: l'uso effettivo degli attrezzi in una pratica offre quello che è il significato dell'attrezzo in quella pratica concretamente considerata.

Potrebbe darsi che si usi una tenaglia non per togliere il chiodo dal legno, ma per pestarlo dentro se non si ha il martello: in quel momento la tenaglia è usata come un martello.

Proprio le varianti d'uso innescano la questione dell'uso più o meno appropriato; a sua volta l'esigenza di appropriatezza dell'uso dello strumento a fini funzionali si scontra con l'esigenza di strumenti polivalenti e impone problematiche di varietà dell'attrezzistica.

Dall'intreccio mutevole delle soluzioni di tale questione, scaturiscono specifiche culture tecnologiche, differenziate in molteplici contesti d'uso.

Bisogna imparare a capire che sono gli usi effettivi che generano la cultura dell'attrezzo, e non viceversa: nello stesso modo in cui bisogna imparare a capire che i termini di un linguaggio valgono in quanto usati concretamente nei discorsi e nelle differenti parlate, e quindi con tutte le varianti del caso.

Alcune considerazioni sul concetto di «tecno-sistema».

Il problema delle scelte energetiche

A questo proposito s'impone in tutta la sua pregnanza il concetto di «sistematicità». In breve: quando si ricorre all'esame storico dello sviluppo concreto dell'uso tecnico, si deve far conto sempre del fatto che non esistono attrezzi isolati di per sé; esistono «sistemi» di attrezzi connessi con «sistemi» di pratiche; esistono strategie «sistematiche» di sopravvivenza; esistono «stili di vita»; esistono maniere formali di tecnica che sono assemblaggi di tecniche: e qui interviene il concetto di «tecno-sistema».

Si deve sempre considerare un «tecno-sistema» come una composizione, una combinazione concreta di più attrezzi tecnologici per mettere in opera un processo tecnologico complesso, che si avvale di differenti strumenti tecnici.

Solitamente si studiano le tecnologie isolandole dal «sistema»; per contro, occorre studiare il «sistema tecnico» (o «tecno-sistema») come l'insieme delle tecniche considerate in tutti i presupposti materiali del funzionamento anche di un singolo attrezzo, nel contesto di una concreta comunità sociale, attiva entro una propria situazione ambientale.

S'impongono, a questo proposito, alcune questioni cruciali concernenti l'energia impiegata nel «sistema»: infatti, in un sistema tecnologico qualsiasi, occorre compiere scelte di coordinamento distributivo di quali energie vengono impiegate (energia eolica, energia idrica, energia termodinamica, ecc.); ecco allora che in questo sistema tecnico occorre tener conto dell'energia disponibile complessivamente e della sua distribuzione per capire come si possono combinare queste risorse d'energia con l'impiego di differenti impianti (ora un mulino, ora un forno, e via di seguito).

Tutto ciò impone una considerazione fondamentale: non si può isolare a sé un singolo macchinario e nemmeno un singolo processo produttivo, ma si deve sempre fare riferimento contestuale al sistema tecnico nella complessità dei vari andamenti evolutivi.

Il sistema tecnico comporta di per sé due aspetti fondamentali di adattamento evolutivo-contestuale dei differenti impianti.

In primo luogo, s'impone l'adattamento evolutivo di ogni attrezzo e di ogni processo tecnico di un sistema tecnico all'ambiente in cui il sistema è radicato; ciò comporta l'adattamento ambientale di quel «tecno-sistema». Non esistono tecno-sistemi isolati dall'ambiente in cui riescono ad essere praticati.

È questo il tema di uno studio storiografico che, ancora oggi, non è stato ancora intrapreso in maniera sistematica, e ritengo importante cominciare a farlo, articolando la ricerca, in prima impostazione, con riguardo distintivo a grandi regioni ambientali: per esempio, con riguardo alla «cultura alpina», occorre evidenziare quali sono le componenti dell'ambiente montano «alpino», considerato in vari luoghi dei differenti ambienti «alpini» che influiscono più direttamente sull'impiego di differenti strumenti tecnici di supporto a differenti pratiche ambientali; quali sono le condizioni che questi luoghi impongono all'applicazione o meno di un processo produttivo, di un possibile insieme «sistematico» di attrezzi; come cambiano le forme degli attrezzi componendosi in un «sistema» per essere convenientemente usati in quel contesto ambientale, e così via.

Man mano che l'analisi s'approfondisce, le questioni si moltiplicano e si complicano: occorre ad esempio indagare come si fa a far convivere un sistema di piccoli orti vicino a un villaggio per alcune produzioni d'orto per il sostentamento alimentare con un assetto del territorio difficilissimo da strutturare e mantenere a questi fini sia perché si richiede la costruzione di terrazzamenti idonei a formare appezzamenti piani di coltura, sia perché, laddove è possibile strutturare l'orto e mantenerne la coltivazione, è spesso difficile avere le risorse idriche disponibili; e allora, come si deve strutturare la distribuzione delle acque nel territorio circostante con adeguate canalizzazioni, i cosiddetti *ruisseau* nelle valli, per distribuirle in maniera organica e funzionale ai vari tipi di coltivazione, in connessione particolare anche con quelle che sono le fontane di villaggio.

Ecco imporsi, allora, tutta una serie di problemi di usi di risorse ed energie disponibili: studiare in dettaglio, anche con taglio «microstorico», tutte queste vicende concrete delle distribuzioni di risorse e di energie disponibili è fondamentale per ricostruire l'adattamento «locale», ambientale, di un sistema tecnico, senza mai isolare a sé le singole attrezzature tecniche, e quindi cercando sempre di fare una composizione complessa delle tecnologie nel loro vario adattarsi alle differenti condizioni ambientali di sopravvivenza, con escogitazioni di sempre nuovi equilibri energetici.

Da questo punto di vista diventa importante il secondo aspetto.

L'adattamento evolutivo del «tecno-sistema» alle intrinseche procedure di computo e controllo degli equilibri energetici e della ponderazione più conveniente dei rendimenti

Il secondo aspetto di adattamento evolutivo degli apparati tecnologici che occorre considerare, è l'emergenza e la stabilizzazione, nel contesto del «tecno-sistema», di una procedura adeguata di computo e di controllo più o meno spontaneo, più o meno implicito, più o meno tacito, più o meno consapevole, più o meno esercitato con misure rigorose, degli equilibri energetici in gioco, perché non si può mai puntare a un massimo rendimento di un singolo processo, di una singola macchina all'interno di un sistema, senza ponderarne il rendimento nel contesto e senza calcolare quale è il rendimento complessivo del sistema.

A questo proposito insorgono alcuni problemi assai delicati che di solito vengono trascurati.

I sistemi tecnici hanno rendimenti di tipo diverso: un sistema elettrico ha un rendimento, un sistema termodinamico ha un altro rendimento, un sistema chimico un altro ancora, ciascun sistema ha delle percentuali di rendimento che sono assai diverse l'una dall'altra.

Tra l'altro, bisogna tener conto sempre che questi sistemi tecnici diversi, che hanno rendimenti diversi, vengono poi a loro volta gerarchizzati nel loro sfruttamento secondo la prevalenza di un sistema tecnico sugli altri, in dipendenza della finalizzazione del «tecno-sistema» all'ottenimento di un rendimento sufficiente alla riproduzione del «tecno-sistema» nel settore base per la sopravvivenza di una determinata comunità (ad esempio, nell'ambito di una comunità rurale, il rendimento principale che si deve avere è, senza alcun dubbio, la resa agricola, cruciale per la sopravvivenza e per la riproduzione di quel «tecno-sistema»).

In taluni casi bisogna diminuire talune possibilità di rendimento e contenere anche taluni consumi per poter conseguire un rendimento ritenuto imprescindibile per un determinato «stile di vita». Il calcolo delle rendite tecniche relative è, in tale prospettiva, di grande importanza.

Il calcolo delle rendite tecniche relative, e quindi della composizione in termini di rendita complessiva dei vari processi tecnologici per fare in maniera che un «tecno-sistema» sia convenientemente funzionalizzato alle effettive esigenze di sopravvivenza vitale in un determinato ambiente, è una struttura fondamentale del «tecno-sistema» stesso: la procedura effettiva di tale calcolo e di tale controllo va considerata nel suo contesto come uno degli apparati strumentali del «tecno-sistema», un congegno senza il quale il «tecno-sistema» non raggiunge la propria compiutezza funzionale.

Questi sono aspetti che non si trovano mai trattati compiutamente in quasi nessun resoconto di ricerca di storia della cultura materiale del mondo «alpino»; essi richiedono concetti che, a mio modo di vedere,

dovrebbero rivoluzionare la visione della storia della tecnica, e così pure della storia della cultura materiale nel mondo «alpino».

Mi preme testimoniare qui che in quegli anni – sto parlando del 1988-'89 – questi erano i temi che ci portavano emotivamente finanche a stabilire con Šebesta una sorta di legame di fratellanza nella ricerca.

Nella nebbia di quella mattina (quella nebbia rivedo ora come allegoria di un mondo d'avanguardia, ancora nuovo, dove nessuno ancora si muoveva con orientamento sicuro) avere il conforto, anche romanticamente affettuoso, di un uomo ricercatore come Šebesta, che ti si affianca come un compagno in un viaggio comune, fu per me una vicenda da cui trassi un prezioso aiuto: e mi preme, pertanto, testimoniare qui la rilevanza come una risorsa cruciale nell'impegno della ricerca.

La concezione storica del «tecno-sistema» e il suo intreccio con la storia etno-culturale. Mutazioni di valenza significativa di singoli oggetti tematici in differenti «tecno-sistemi storici»

Nella concezione storica del tecno-sistema vengono a convergere molteplici prospettive di ricerca: la storia evolutiva del singolo strumento viene ad intrecciarsi con la storia dei differenti adattamenti evolutivi che differenti pratiche ambientali imponevano in differenti età storiche all'uso di quello strumento nel contesto di processi operativi che coinvolgevano altri strumenti; e così pure la scelta etno-culturale di talune combinazioni di apparati tecnologici per strutturare con una strategia sistematica il complesso delle attività ritenute «localmente» cruciali per la sopravvivenza di una comunità entro il sito ambientale in cui si era radicata, viene ad intrecciarsi con il succedersi di acquisizioni di informazioni in punto a taluni ritrovati tecnologici che, di tempo in tempo, venivano così ad innovare gli equilibri tecno-sistemici di quella comunità, mutandone le capacità di conservazione e di autoriproduzione; e così pure l'avvento di differenti disponibilità di risorse energetiche e di differenti rese lavorative viene ad intrecciarsi con differenti assetti della divisione del lavoro, della composizione dei ceti della comunità sociale e della capacità di iniziativa nello sfruttamento «locale» delle occasioni di sviluppo.

È questo il punto preciso in cui la storia della tecnica si intreccia con la storia etno-culturale nel senso più autentico del termine.

La storia della tecnica viene così relativizzata agli aspetti antropologico-culturali in una maniera che viene localizzata effettivamente nel concreto di un determinato ambiente e nel concreto di una determinata disponibilità di cultura che discende talora da tradizioni complesse e antichissime, che evidentemente sono varie secondo le diverse tradizioni etno-culturali, che limitano e circoscrivono l'orizzonte entro cui avviene questa incessante costruzione di un sistema tecnico.

Ho ritenuto importante riportare questa testimonianza di riscontro di ragionamenti che si fecero allora con Šebesta, perché sono tematiche su cui mi pare debba essere richiamata l'attenzione degli studiosi, in quanto questo è uno dei campi nuovi di studi da affrontare, un campo d'interazione possibile tra storiografia, ecologia, archeologia, antropologia, etnografia, storia della tecnologia, museografia, ecc.: a questo proposito si constata agevolmente che diversi campi e diversi criteri metodologici vengono in evidenza, e io credo che questa molteplicità di interessi e di prospettive sia un segnale molto importante di ricchezza di tali programmi differenziali di studio.

In tale prospettiva la storia della tecnica si carica di tutte le valenze della storia etno-culturale in un avvicendamento inscindibile; e si pluralizza con riguardo alla molteplicità e alla varietà irriducibili degli ambienti in cui i differenti «tecno-sistemi storici» si radicano.

Torna importante qui evidenziare le mutazioni di valenza significative che singoli oggetti-tematici tradizionali della storia della tecnica incontrano attraverso l'intreccio degli adattamenti evolutivi qui sopra posti in luce.

Prenderò qui ad esempio l'oggetto-tematico della «casa», considerata nelle sue varie forme proprie di differenti «stili di vita» e di differenti contesti di pratiche ambientali.

Pur all'interno di una schematizzazione tecno-funzionale della «casa rurale», è importante seguire gli adattamenti di tale struttura alle differenti «nicchie» nel mondo della montagna, dislocate variamente su versanti diversi, a diversi livelli di altitudine.

Occorre inoltre individuare attentamente i modelli costruttivi (con tutte le connesse scelte di materiali, di criteri compositivi, di ordini strutturali, di ornati, ecc.), propri di differenti tradizioni etno-culturali.

L'approccio tecno-sistemico allo studio della casa «di montagna». La casa-officina come unità tecno-sistemica dello «stile di vita» del montanaro in un quadro di strategia di sopravvivenza al limite estremo della scarsità, cioè nella miseria

Uno dei temi e degli interessi di ricerca che proprio Šebesta sviluppò – mettendo a punto modi estremamente efficaci anche di rappresentazione scenica con i suoi gesti, le sue parole, il suo modo di evocazione di cose che aveva visto, andando a piedi in giro per le montagne – era proprio quello attinente le differenti forme della casa «di montagna».

Talvolta si parla di casa «alpina» e si descrivono le forme tipiche di tale idealizzazione: ma essa è del tutto impropria in quanto trascura proprio le differenti tecniche costruttive dipendenti dall'impatto di differenti tradizioni etno-culturali con differenti nicchie ambientali.

Mi ricordo che quella mattina a Macugnaga, tra l'altro, ci intrattenemmo anche ad esaminare in luogo le varie tecniche del *block-bau*, tipico delle case *Walser*: quel sistema di tronchi incastrati, a far parete, ora tronchi tondi, ora tronchi quadri, ora con preventivo scorticamento, ora con abbruciamento, con costruzione dell'incastro in modo diverso a seconda dei casi.

Al di là dell'importanza di tale differenziazione di tipi strutturali, mi preme qui evidenziare l'importanza di ulteriori differenziazioni, che soltanto un approccio tecno-sistemico può riconoscere e comprendere pienamente.

In tale approccio la casa non è più prevalentemente un ricovero abitativo, un focolare; la casa diviene il luogo dove l'uomo lavora, dove l'uomo sta a racimolare, giorno per giorno, quel tanto di energia che gli consente di sopravvivere.

Questa è la chiave per intendere la storia della «casa di montagna»: una storia che si presenta anzitutto come tentativo di sopravvivenza nella sfida della scarsità affrontata a limiti estremi; è propriamente la storia della miseria.

La storia della miseria è ancora tutta da ricostruire ed è tutta da pensare, per quantificarla, per modalizzarla, per individuarla, per caratterizzarla variamente e definirla nelle sue fasi evolutive, per evidenziare tentativi di sopravvivenza imperniati su molteplici modalità di sostentamento e di auto-riproduzione, del tutto diverse da quelle di altri ambienti.

Il tema della storia della miseria è un tema che gli storici dovranno, una volta o l'altra, affrontare, anche per preparare l'umanità a fronteggiare momenti di miseria futura, che temo imminenti e molto drammatici, proprio perché dipendenti principalmente da una grave carenza di cura ambientale, che invece nella civilizzazione montana d'altri tempi era attentamente tramandata comunitariamente.

Quando si osserva l'uomo in questa vicenda quotidiana di strategia di vita nella scarsità, magari vissuta anche con serenità, con calma, con un tratto culturale di dignità e di nobiltà, una vicenda di miseria in cui l'uomo racimola quel tanto che gli serve per essere ancora al mondo giorno dopo giorno, allora si evidenzia l'unità tecno-sistemica della casa, l'unità di casa-laboratorio, di casa-officina in cui l'uomo montano – e qui viene in evidenza un aspetto singolare della figura del montanaro – esercita individualmente vari mestieri: si tratta di un uomo che fa di tutto, che fa il contadino, il pastore, il boscaiolo, il casaro, il tessitore, il carpentiere, il costruttore di strumenti di vario genere, ecc.

Tale casa-laboratorio è una struttura organica la cui architettura porta in sé viva l'impronta di chi ci ha vissuto, del suo «stile di vita», della storia effettiva delle strategie di sopravvivenza degli uomini in quelle case.

È, questo, un concetto tecno-sistemico: la casa è un'officina, non è soltanto un ricovero, un rifugio; né tantomeno è un involucro vuoto dove al muro è appeso qualche attrezzo; no, è, invece, un laboratorio in funzione, è un'officina di sopravvivenza nella scarsità; è una struttura di resistenza al limite estremo di sopravvivenza nella miseria.

**Differenziare i «tecno-sistemi» secondo differenti livelli di altitudine.
Incremento di valore tecnologico intrinseco man mano che si sale
verso l'«alto»**

Preme a me qui riportare un'osservazione sulla quale registrai, ancora una volta, una piena convergenza con Šebesta: la «casa-officina» del montanaro è tanto più ricca di capacità tecno-sistemica, quanto più si sale in alta quota.

Torna importante qui osservare che, nella storia della cultura «alpina», occorre sempre prestare attenzione alla differenziazione altimetrica della civiltà.

Occorre riconoscere che non c'è «la» montagna, ma ci sono molteplici fasce di montagna, molteplici quote d'altitudine, a cui corrispondono molteplici livelli tecnologici.

Al contrario dell'idea tradizionale del montanaro elaborata per lo più da uomini «di città», in cui il montanaro più si sale in alto e più si figura come un uomo primitivo, rozzo e misero (nel senso spregevole della miseria), quasi ridotto a un nulla dal punto di vista culturale, occorre riconoscere che più si va in alto e più si trova un montanaro più evoluto dal punto di vista tecnologico, più sagace, più inventivo, più creativo, più adattabile a differenti strutturazioni tecno-sistemiche dell'ambiente in cui vive.

Tra le risorse tecnologiche proprie dell'alta quota in montagna, mi preme annoverare anche quella propria della migrazione periodica, per lo più stagionale.

Definisco risorsa tecnica tale fatto migratorio, perché esso richiede l'elaborazione di una sua cultura specifica, la conoscenza di vie di attraversamento di territori per lo più ignoti e spesso inospitali, l'articolazione – per lo più per linee famigliari – di una struttura di stazioni intermedie a cui affidare i legami di protezione nel viaggio e di allocamento delle differenti occasioni di lavoro.

Tale nomadismo periodico, che caratterizza per lo più le comunità d'alta quota, è espressione di una capacità culturale più elevata, anche perché chi migra è chi è più capace di prestazioni lavorative accettabili variamente altrove, chi è capace di affrontare tutte le incertezze avventurose di tali viaggi.

Occorre, inoltre, osservare che, attraverso l'esperienza della migra-

zione, i montanari d'alta quota importano nella propria comunità un incessante confronto culturale con altri mondi.

Scaturisce da tale esperienza dell'andare e venire da luoghi diversi anche una capacità di pluri-linguismo che distingue, in taluni casi, le comunità montanare d'alta quota.

Rilevanza della storia della tecnica in una storia della montagna che sappia parlare degli uomini che si sono fatti montanari, del loro «stile di vita», della loro cultura

Tali aspetti tecno-culturali sfuggono a chi si approccia alla storia della montagna ignorando del tutto che cos'è la montagna e che cosa sono i montanari e costruendo della montagna e dei montanari un'idea funzionale ai paradigmi e ai repertori etno-antropologici e demografico-economici propri delle elaborazioni statistiche della storia «di città».

Purtroppo la storiografia del mondo montano, e in particolare quella del mondo «alpino», continua ad essere prevalentemente dominata da studi che trattano non già della realtà montana quale essa fu vissuta ed elaborata dagli uomini che si sono fatti montanari, ma trattano di un'altra realtà montana elaborata dalla cultura «di città» nel suo vario rapporto con i luoghi e gli uomini della montagna.

Una delle presunzioni di tale storiografia, per più aspetti fallace e male impostata, è quella di ritenere la montagna un mondo al margine della tecnologia, senza comprendere qual è stata la varietà dei «tecno-sistemi» che le differenti comunità di uomini montanari hanno messo a punto in differenti siti di ambiente montano.

Spesso il processo di escogitazione di nuove risorse tecnologiche ha preso origine e sviluppo in montagna e di lì si è trasferito alla pianura e alla città.

Del resto, anche prescindendo da tale indipendenza e originalità, i «tecno-sistemi» montani sono sempre stati frutto di singole selezioni specifiche, di peculiari adattamenti tecno-evolutivi che hanno sempre implicato un distintivo apporto etno-culturale.

Valore spirituale della tecnologia «montana»

Šebesta insisteva incessantemente sul fatto che la cultura dell'uomo si riconosce nei suoi usi tecnici prima ancora che in altro.

Un punto cruciale nell'ispirazione «umanistica» di Šebesta, un punto sul quale ancora una volta mi trovai immediatamente e spontaneamente a convergere, era la convinzione che la spiritualità dell'uomo si ritrova nel modo in cui lo spirito sa far vivere la cultura materiale.

Proprio nella capacità di dominio della materialità della vita quotidiana si riscontra la più valorosa e generosa capacità di spiritualità.

È, questa, la spiritualità che occorre riconoscere impressa nello «stile di vita» del montanaro. È un tratto inventivo che si può rintracciare finanche nel modo con cui il montanaro cammina.

Imparare a camminare quando si è ancora fanciulli dell'età di cinque o sei anni e si sale la mattina presto a portare al pascolo le pecore o le mucche agli ultimi prati «in alto» oltre l'alpeggio, quando ancora il sentiero è ghiacciato, o su per i pendii dove finanche le bestie scivolano, dove ogni passo deve essere calcolato in maniera nuova, soprattutto se si va a piedi nudi: questa è l'esperienza complessa dell'invenzione di una maniera di camminare adatta all'alta montagna, incessantemente variabile, flessibile, capace di adattamento a un terreno propriamente «incamminabile».

Come non capire che di qui comincia un'attitudine inventiva e adattiva che si esercita incessantemente in tutte le pratiche della vita quotidiana?

Da tali consuetudini inventive della pratica ambientale della montagna è scaturita una cultura il cui valore è tale che sarebbe un'irreparabile perdita per l'umanità se essa venisse smarrita, come rischia sempre più di accadere.

Pertanto, questa convinzione mosse Šebesta all'ideazione delle istituzioni museali come irrinunciabili strumenti per acquisire e conservare la memoria di tale cultura, per farne un tesoro educativo imprescindibile.

È, questo, uno dei tanti motivi per cui dobbiamo rivolgere alla memoria di Šebesta il nostro più affettuoso pensiero, non solo di apprezzamento vivo della sua lezione magistrale, ma anche di gratitudine.

Non posso tralasciare di ricordare che proprio negli ultimi mesi della sua vita, quand'egli ormai sentiva imminente l'ora della morte, ebbi con Šebesta alcune accorate conversazioni telefoniche in cui mi parve di intuire – in quel suo parlare in lontananza, quasi come in un soffio, in un'eco del respiro – che gli premesse soprattutto trovare comprensione attenta a questo suo estremo messaggio: non ci si può educare ad essere uomini se si smarrisce la lezione che viene dall'esperienza di lavoro propria degli uomini che in passato hanno vissuto in condizioni estreme di sopravvivenza nella scarsità, e più propriamente nella miseria – come i popoli montani –, riuscendo ad aprire squarci di creatività in un orizzonte illuminato da una profonda immedesimazione di sé stessi nella natura.

Intendo limitarmi a una breve testimonianza relativa a frammenti di un binario secondario che Šebesta tenne sempre aperto nell'ambito delle proprie poliedriche attività. Un binario che si spinge nel mondo della fantasia e a cui, assieme a Šebesta, ho avuto modo di dare una prima sistemazione in occasione di due mostre antologiche: la prima, presso la Galleria d'Arte Moderna a Ca' Pesaro a Venezia, nel 1983, la seconda, presso il Castello del Buonconsiglio a Trento, nel dicembre del 1990. Ricorrerò ad alcune immagini e a qualche testimonianza diretta, tratta da registrazioni effettuate in occasione della preparazione delle mostre.



Uno sguardo incrociato tra fantasia e documentario scientifico

Nelle prime esperienze di animazione cinematografica di Šebesta, quali il cortometraggio *Novelletta* – presentato alla Mostra del cinema italiano di Torino del 1949 –, si nota l'influsso delle avanguardie storiche costruttiviste e razionaliste e, in particolare, delle prove di Aleksandr Rodchenko e di quelle bauhausiane di Oskar Schlemmer. Parallelamente, Šebesta lavora ai documentari per la collana «Poesia della scienza», con la collaborazione di Leonardo Sinisgalli e di Giulio Briani. Si tratta di un versante maggiormente orientato alla documentazione scientifica, in cui l'attenzione di Šebesta si rivolge alla grande lezione della scuola anglosassone e soprattutto agli apporti di Robert Flaherty e di Norman McLaren, i cui documentari avevano ottenuto meritati riconoscimenti alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

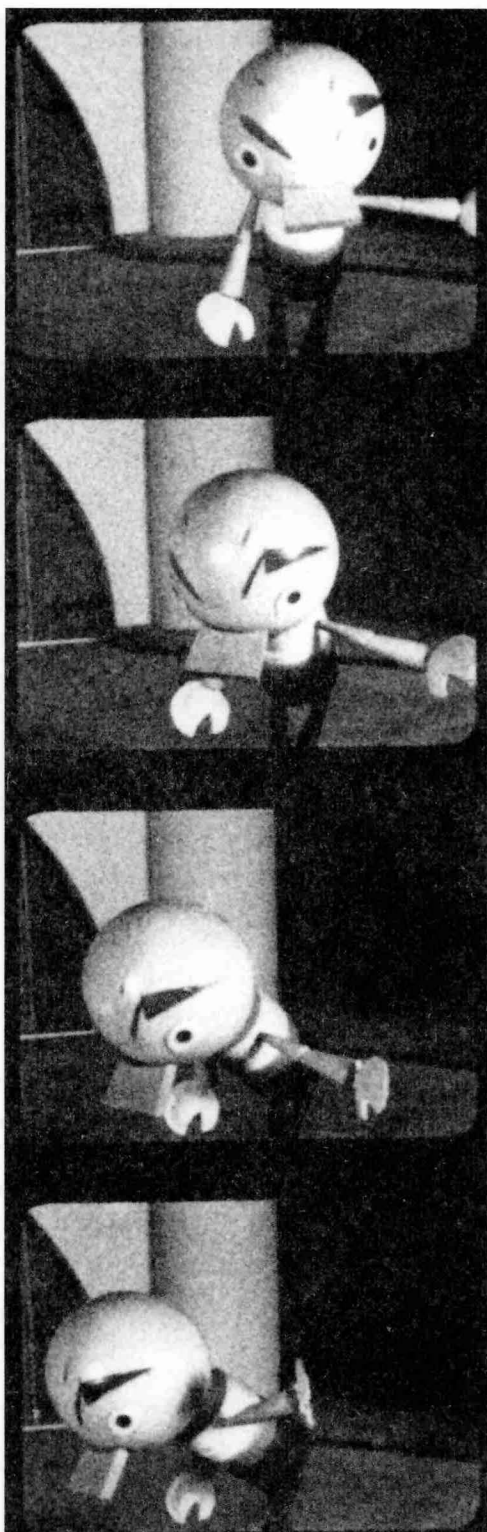
Sollecitato, già allora, da quanti gli chiedono: «Ma, in fondo, perché passi da una forma cinematografica a un'altra, dalla fantasia alla scienza?», Šebesta così si giustifica:

«Vorrei innanzitutto sottolineare di non essermi accorto di aver fatto tutte queste esperienze. Nel corso della mia vita mi è sembrato naturale e istintivo interessarmi delle cose che mi si ponevano davanti. Sono stato spesso accusato di non aver seguito un solo filone e molti pensavano che dovessi correre sempre in una direzione, per dare il massimo delle mie possibilità. Fin da ragazzo, invece, sentivo la necessità di bere a tutte le sorgenti; nel mio piccolo io che si stava evolvendo, pensavo che sarebbe stato più facile capire le cose facendo esperienza su tanti mondi collaterali. Ero curioso,



1. Šebesta sui prati di Passo Rolle. Provino in bianco e nero da *Quasi una fiaba*, il film di Giulio Briani (Astra Cinematografica, 16', col., 1953) che è una sorta di fantasioso ritratto di Šebesta nel periodo dell'esilio volontario in val dei Mòcheni, dedito alla sperimentazione scientifica e al cinema di animazione per l'infanzia.

2. Sequenza di animazione tratta da *Novelletta* (1949) di G. Šebesta: il balletto di Bâ. Il film, perduto (ne sono stati recuperati circa 2' da spezzoni), è stato segnalato alla I Mostra del Cinema Italiano di Torino nel 1949.





3. Provino in bianco e nero per l'animazione di *Quasi una fiaba* di Giulio Briani.

4. Fotogramma tratto da *Novelletta* (1949): La regina del castello incantato.

5. *Il Bepo del Bondone*: manifesto per la promozione turistica del Monte Bondone (ca. 1960).

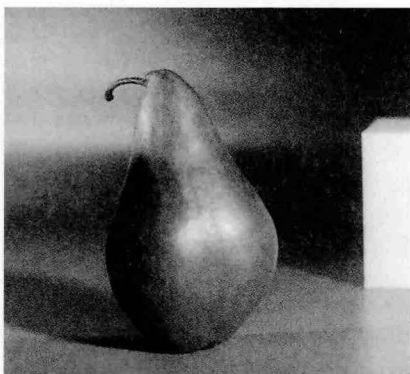
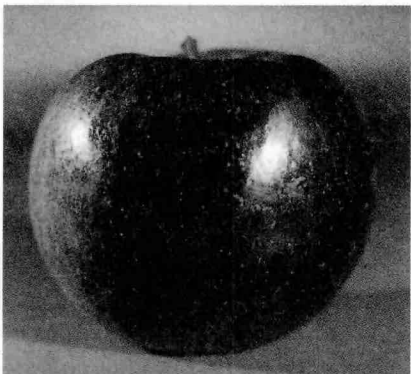
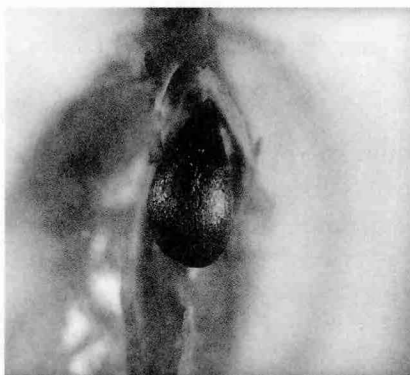
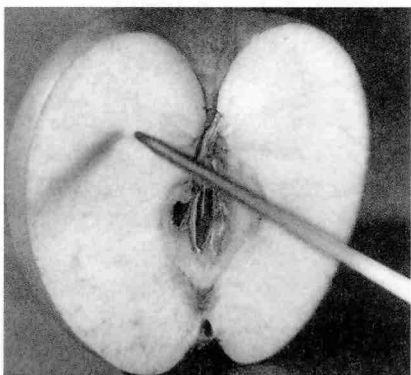
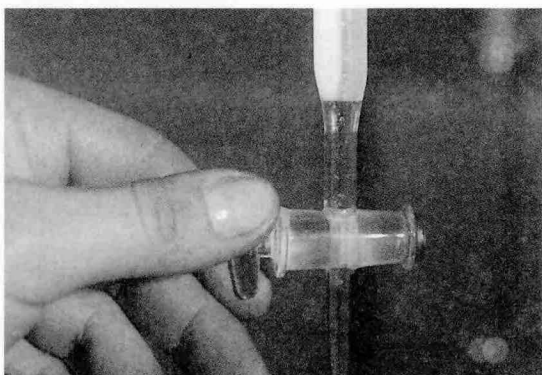
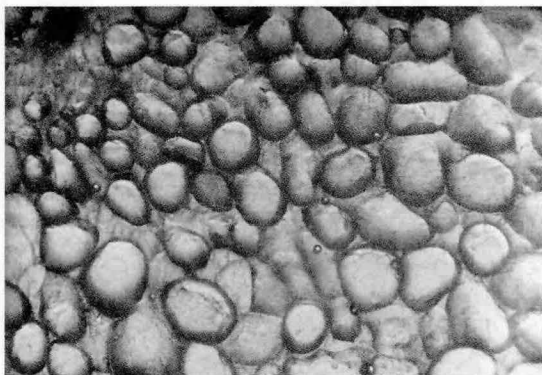
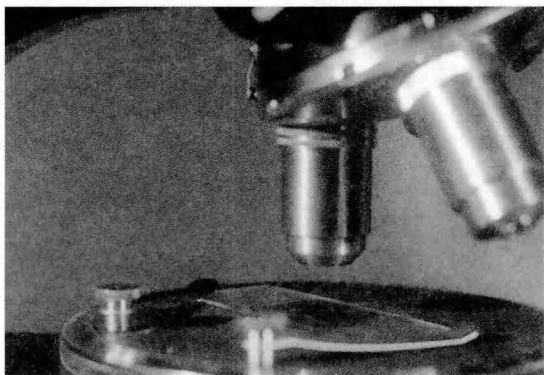
6. Originale pupo in legno di Šebesta, realizzato per un manifesto di promozione turistica, *Trentino estate e inverno*: il personaggio è per metà sciatore (gli sci nella mano destra sono andati perduti), per metà bagnante.

tutto ciò che esisteva e si muoveva intorno a me mi entusiasmava; possedevo un grande spirito di osservazione e di comparazione, che mi consentiva di assorbire a fondo tutto quanto esprimeva la vita».

Il documentario *L'incanto della foresta* – commissionato dal Museo della Scienza e della Tecnica di Milano e, in seguito, presentato a Venezia – mette in luce le singolarità inventive di Šebesta e una notevole maestria della tecnica di ripresa maturata attraverso le sperimentazioni risalenti alle precedenti animazioni. In merito all'intendimento espressivo che lo aveva guidato nella realizzazione dei documentari naturalistici, egli afferma:

7. Šebesta impegnato nelle riprese per il documentario *L'incanto della foresta* (1956).





8.-15. Provini in bianco e nero per il documentario *Mele e pere* (regia di G. Šebesta 12', 35 mm, colore, Onda Cinematografica): dalla scienza esatta all'immaginario fantastico.

«I miei documentari interpretano la natura in modo poetico e mostrano le meraviglie di quel mondo che, in tutta umiltà, ci vive accanto. Poi, per quasi un anno, ho attraversato l'Asia minore, raggiungendo Samarcanda, con quella moschea verde che ti mozza il fiato. Ho risalito il Danubio dalla foce alle sorgenti, per capire come l'uomo e la civiltà del bronzo si siano diffusi in quelle aree geografiche. Ho attraversato la pianura della Tracia, dove una diffusa esperienza tombale ricordava quella etrusca e ho raggiunto la Colchide, per vedere i luoghi reali dove si erano svolte le vicende degli argonauti alla ricerca del vello d'oro».

Ancora la strana interferenza tra realtà e mito, tra un presente sensibile e nostalgie fantastiche e remote.

Al ritorno dal lungo viaggio in Asia ed Europa orientale, in *Quasi una fiaba* Šebesta compie un'esperienza nuova, recuperando i pupazzetti e gli oggettini animati che in precedenza aveva adoperato autonomamente, per ambientarli, accostandoli l'uno all'altro, in riprese esterne immerse nella natura. Il linguaggio diviene maggiormente figurativo rispetto alle opere precedenti, un poco più decorativo, avvicinandosi alle esperienze che, in quel periodo, vengono condotte in Cecoslovacchia da Karel Zeman e da Jiri Trnka, con cui, superando diverse difficoltà, stabilisce dei contatti, ma senza riuscire a costruire un rapporto di fattiva collaborazione.

Il progetto di Šebesta per l'animazione turistica del monte Bondone

Nel 1959, Šebesta riprende il pupazzetto *Bà*, che in precedenza aveva utilizzato per le prime animazioni, e lo propone all'Azienda di Soggiorno e Turismo di Trento nel contesto di un progetto di sensibilizzazione turistica relativo al monte Bondone.

In merito a quest'esperienza, che non ebbe l'esito sperato, egli racconta:

«Nel 1959 avevo suggerito all'Azienda di Turismo di Trento di riprendere il materiale elaborato per un progetto di animazione e riproporlo per una segnaletica gigantoplastica per i più suggestivi sentieri del monte Bondone. Questa innovativa proposta, che avrebbe addirittura potuto proporsi come anticipatrice rispetto ad analoghe esperienze americane ed europee, si ridusse, per l'incomprensione degli amministratori del tempo, ad alcune illustrazioni tridimensionali, utilizzate a varie scadenze successive per manifesti dedicati a *Il monte Bondone*, a *Il piccolo sole*, a *Estate ed inverno in Trentino - Alto Adige*».

Il rammarico di Šebesta per il ridimensionamento del progetto originario risulta ben comprensibile: aveva infatti richiesto quasi due anni di studio ambientale sui diversi versanti del Bondone e la definizione di un itinerario disegnato su una mappa intelaiata che si srotolava a parete



16. Provino in bianco e nero per uno sfondo del film di animazione *Novelletta* (1949).

come le carte geografiche impiegate nelle aule scolastiche e che, temo, sia andata perduta nel trasloco di Šebesta da Trento a Cles.

Il progetto, prevede la realizzazione lungo il percorso di diverse stazioni di sosta dedicate all'ambientazione scenografica delle realtà maggiormente significative della vita nascosta della montagna: gli animali, i fiori, le piante, i minerali, i segni del lavoro dell'uomo. Personaggi reali e creature di fantasia: il boscaiolo e il folletto degli zattieri, il pastore, il malgaro e le grotte degli elfi, il custode della sorgente e la valle delle anguane, l'orsetto *Mirtillino* e lo scoiattolino innamorato della rosa.

Šebesta si propone di promuovere per gli amanti delle escursioni, i turisti, le scolaresche, un'educazione ecologica che unisca svago e conoscenza delle peculiari energie naturali della montagna, compresi gli aspetti che possono rappresentare, soprattutto per i bambini, un potenziale pericolo:

«Bisogna insegnare ai bambini come comportarsi in montagna, come evitare situazioni non controllabili per sé e per gli altri, come amare e rispettare tutte le forme di vita che si manifestano nell'ambiente naturale».

Šebesta inventa anche una sorta di custode di fantasia, cui affida il compito di sovrintendere a tutte le stazioni e alle attività del parco: il *Bèpo del Bondone*, dal nome quasi un *alter ego*, un personaggio metà Babbo Natale e metà giubba rossa dei parchi canadesi, sempre accompagnato da un leprottino armato di doppietta, desunto dalle stampe popolari di *El mondo roverso*, per tener lontani i cacciatori. Nel progetto di Šebesta,

le «gigantoplastiche» del *Bèpo*, alte quattro metri, devono essere visibili da una certa distanza, quali segnali in grado di creare nella scenografia del paesaggio precisi richiami visivi a indicazione dei momenti di sosta e d'incontro con animatori didattici e ricreativi.

Šebesta prende contatti con la direzione del Teatro La Fenice attraverso la moglie, la brava Natalia, famosa pianista e sensibile interprete dei preludi di Debussy, abituale ospite dei salotti veneziani e molto apprezzata dal soprintendente del teatro, che mette a disposizione i laboratori di scenografia e il primo scenografo realizzatore, Toni Orlandini, purtroppo recentemente scomparso. Ma in quegli anni, all'interno dei teatri, le scene e i decori plastici vengono normalmente costruiti in cartapesta, un materiale che, sia pure sottoposto a trattamento speciale, rimane poco adatto a una collocazione all'aria aperta. Šebesta mobilita persino la Montefibre di Porto Marghera, dove si stanno sperimentando delle particolari resine sintetiche, che si sarebbero dimostrate molto più resistenti e idonee. Ai laboratori veneziani Šebesta si rivolge anche per un'altra ragione: intende promuovere il progetto in occasione dell'inaugurazione autunnale della Mostra internazionale d'arte cinematografica, collocando il suo personaggio tra l'ingresso del palazzo del cinema e quello della sede estiva del Casinò; avrebbe in tal modo pubblicizzato sia il proprio impegno nel cinema di animazione, sia l'iniziativa di valorizzazione turistica del Bondone promossa dalla Regione Trentino - Alto Adige.

Il progetto non giunge in porto, a giudizio di Šebesta, a causa della miope pusillanimità dei responsabili dell'Azienda di Soggiorno e Turismo e si perde in tal modo l'opportunità di anticipare esperienze di animazione turistica che si sarebbero in seguito sviluppate in Svizzera e soprattutto in Germania, dove vennero realizzati articolati percorsi ambientali seguendo descrizioni di luoghi tratte dalle fiabe di Jakob e Wilhelm Grimm, attualmente assai frequentati da un turismo familiare più tranquillo e rispettoso a paragone dei modelli di concentrazione spaziale del divertimento di tipo americano (Disneyland, Gardaland e così via) che tanti problemi hanno creato sia all'ambiente, sia alle infrastrutture.

Šebesta era uomo dolcissimo e di squisita educazione, ma quando si scontrava con l'ottusità o la ristrettezza di vedute, s'irrigidiva e non di rado esprimeva giudizi impietosi e taglienti. Ricordo il sarcasmo polemico con cui, alcuni anni or sono, accolse la notizia che l'Azienda di Promozione Turistica di Trento aveva profumatamente pagato la campagna pubblicitaria ideata da un gruppo di cosiddetti creativi, che proponeva l'immagine del Bondone proiettata sui seni scoperti di una qualche velina dell'epoca:

«Che cosa vogliono dire? Cosa promuovono? Che subconscio vogliono svegliare?».

delle potenzialità fantastiche che stavano alla base della comunicazione promozionale per il turismo che, lungo l'intero arco dello scorso secolo, registrò l'impegno ideativo e grafico-progettuale degli artisti più significativi del paese. Šebesta va annoverato tra di essi, e se anche oggettivamente i suoi meriti e i suoi impegni più costanti si articolano sul versante antropologico e scientifico, costantemente tenne aperta una finestra su un mondo fantastico che gli consentì sempre uno sguardo incrociato tra realtà ed evasione immaginaria.

Mi piace concludere con un suo pensiero, quasi un consuntivo disincantato sul vario bagaglio di esperienze del proprio arco esistenziale:

«Ho sempre pensato che è giusto che ogni uomo viva la sua vita nella realtà, ma se accanto alla sua via reale riuscisse a mitizzare le proprie esperienze, entrerebbe come in un alone di luce meravigliosa. Io preferisco vivere nell'irrealtà, che è abbacinante e piena di luce fantastica, piuttosto che in una realtà che ti imbriglia e ti liquida. Mi sono sempre chiesto perché dovevo continuamente reinventarmi una vita; perché dovevo? Non lo so, mi rimane nell'animo un grande bagaglio di luoghi e di esperienze vissute, forse sono rimasto, pur invecchiando, un bambino ancora alla ricerca dell'albero delle Esperidi».

Questo era il maestro bambino con cui ebbi in alcune circostanze la fortuna di dividere e condividere un gioco; ora che non c'è più, mi piace immaginarlo in quel giardino incantato, ancora intento a distribuire i frutti della sua fantasia e di una straordinaria, umana, generosità.

Šebesta in valle dei Mòcheni

di Giuliana

SELLAN



Questo contributo è una testimonianza della particolare esperienza di ricerca vissuta da Šebesta in valle dei Mòcheni agli inizi degli anni Cinquanta e poi più tardi, in vari periodi, lungo tutti gli anni Sessanta. Queste riflessioni sulla ricerca di Šebesta in valle, mi coinvolgono direttamente perché, anche se a distanza di molti anni, scelsi il suo stesso terreno d'indagine, ripercorsi gli stessi sentieri, incontrai gran parte delle stesse persone e fui coinvolta da eguali emozioni.

Sin dall'inizio la nostra amicizia fu rispettosa, c'era nei miei confronti un'amabile attenzione, e solo dopo molti anni capii il motivo di tale intesa: come Šebesta avevo ascoltato, seguito e amato – benché in tempi e in modi diversi – quegli uomini e quelle donne che Šebesta definì: i **Giganti**.

Il primo incontro con Šebesta lo ebbi a Trento agli inizi del mio soggiorno come studentessa universitaria. Era un sabato gelido di novembre e noi studenti di Sociologia, senza mezzi di trasporto e lontani da casa, eravamo soliti incontrarci al centro, seguivamo sempre i soliti percorsi: via Verdi, piazza Duomo, via Calepina e poi il giro «al» Sass... per andare al bar «Fiorentina», al Teatro Sociale, alla «Forst» e a volte alla «Cantinota»... Ci annoiavamo; la città era allora poco ospitale, ma di lì a qualche tempo tutto sarebbe stato diverso. In uno di questi sabati senza emozioni, vidi una locandina al Teatro Sociale che annunciava la conferenza del professor Šebesta *Filatura tessitura nelle palafitte di Ledro, resoconti e ricerche dalla campagna di scavi*.

Conoscevo Šebesta come pittore, avevo da poco visto una sua esposizione, mi incuriosiva che si occupasse anche di scavi archeologici; le palafitte di Ledro era meglio di niente, e così entrai al Teatro Sociale per ascoltare la conferenza. Šebesta stava inginocchiato su una pedana posta al centro del palcoscenico, circondato da utensili di legno impiegati per la cardatura, la filatura e la tessitura. Nel silenzio rispettoso della sala, iniziò con ampi gesti e parole a descrivere il lavoro delle donne dell'età del bronzo sull'assito di una palafitta. Da una ciotola di legno di tanto in tanto raccoglieva e si portava alla bocca delle bacche rinsecchite di corniolo: servivano a produrre una abbondante salivazione.

Rimasi colpita da tale rappresentazione: da allora le corniole mi riconducono sempre a quella donna di Ledro evocata da Šebesta intenta a tessere tra i miasmi della palude del lago.

Šebesta amava confondere il suo interlocutore con affermazioni

su eventi, documenti e ricerche in corso, dislocando abilmente date e riferimenti in un luogo circoscritto ma in un tempo storico a volte indefinito. Con toni profetici affermava parziali verità di secoli prima o solo di decenni, ogni possibilità di replica o di chiarimento doveva essere evitata dall'interlocutore attento.

Un giorno, erano passati degli anni dal primo incontro e ormai a San Michele aveva preso forma il Museo, Šebesta venne a rendermi visita in valle: erano i primi tempi della mia ricerca su campo. Si presentò vestito da escursionista, pantaloni alla zuava, calzettoni, camicia a quadri, berretto e piccozza. Dopo i primi convenevoli, esordì chiedendomi se ero a conoscenza dei documenti antichi della valle, non di quelli già pubblicati¹ ma altri, inediti.

«Ho raccolto per anni documenti, una cassa intera, lei non sa che...».

«No – risposi – Io non so, ma se lei vuole verrò a trovarla al Cimirlo, così mi aprirà quella cassa e io saprò»².

Naturalmente sapevo stare al gioco e ero anche un po' divertita. In seguito, ci incontrammo altre volte in valle, ma anche all'Archivio di Stato di Trento, frequentato da pochi studiosi: tra questi Šebesta e padre Ghetta, che erano sempre disponibili per chiarimenti. Ogni studioso disponeva di un tavolo dove venivano portati, su richiesta, i pacchi e le buste di documenti. In quel periodo le mie ricerche erano relative agli atti famigliari dei residenti in valle conservati tra tanti altri nelle raccolte dei notai di Pergine. Il tipo di spago e la quantità di polvere sollevata, i residui di frammenti di materiale cartaceo, erano un indice di originalità delle proprie ricerche in corso: infatti, solo i notai del Seicento e dell'inizio del Settecento erano stati consultati, quelli posteriori erano rimasti inviolati.

Šebesta rimase particolarmente colpito dal mio impegno di ricerca in archivio. L'approccio storico costituiva per lui una necessità metodologica: ogni interpretazione dei fatti, delle tradizioni, dei costumi e delle tecniche doveva essere supportata nel tempo e nello spazio da documenti, reperti da collegare all'origine dell'evento, alla sua diffusione ed evoluzione.

Nel periodo iniziale delle sue ricerche in valle, i suoi campi di interesse erano già tutti presenti, ma alcuni temi diventeranno dominanti: la storia legata all'attività mineraria, le tecniche di costruzione di utensili e oggetti legati alla vita quotidiana, il lavoro e, negli anni successivi, la tradizione orale, le leggende e le credenze, la parlata locale.

La scelta di stabilirsi nella valle del Fèrsina e di approfondire le sue

¹ In particolare, avevano trascritto e pubblicato antichi documenti: C. AUSSERER, *Persen-Pergine*; G. GEROLA, «Alcuni documenti nel paese dei Mòcheni», pp. 1119-1191; O. STOLZ, *Die Ausbreitung des Deutschtums in Südtirol im Lichte der Urkunde*; A. ZIEGER, *Ricerche e documenti sulle origini di Fierozzo*.

² Šebesta aveva una casa al Cimirlo. Qualche volta andavo a trovarlo; fu sempre molto amabile e disponibile a spiegarmi tante cose che non conoscevo.



ricerche etnografiche tra i mòcheni, di per sé fu una coincidenza di diverse situazioni favorevoli. Innanzitutto aveva una certa familiarità con i luoghi. Come amava ricordare, a sei anni la madre lo portò per circa due mesi d'estate ai *fréschi* a S. Orsola, una località relativamente vicina a Trento, dove c'erano anche le terme.

S. Orsola, denominata in mòcheno *Oach-pèrg* (Montagna dei roveri), è l'ultimo paese di parlata trentina che si incontra lungo il versante destro della valle dei Mòcheni dopo Canezza, Portolo, Viarago: un luogo assolato, piacevole, dal clima mite.

La parte più antica dell'insediamento, con la chiesa, la canonica, la cooperativa, un albergo, il municipio e l'osteria, si trova su un pianoro, quasi un ampio terrazzo che termina digradando a semicerchio dopo la chiesa dedicata a S. Orsola e alle Mille Vergini³. Dalla chiesa, il territorio si fa sempre più scosceso, sino ad arrivare al torrente Fèrsina, al luogo denominato la *klomm*. La *klomm*, luogo spesso citato da Šebesta nei suoi racconti, è una gola stretta in fondo alla valle, a contatto con il torrente. Un ponticello di legno, un tempo spesso spazzato via dalla Fèrsina, congiungeva il versante destro al versante sinistro della valle nella parte del territorio di Vlarotz, denominata *Auserpèrg*.

1. *Palai en Bersntol*/Palù del Fèrsina. Foto Archivio BKL.

³ Nella visita pastorale compiuta dal vescovo di Feltre, nel 1606, si annota che vennero tolti dalle facciate esterne della chiesa gli affreschi raffiguranti le Mille Vergini. Archivio Vescovile di Feltre, Atti Visitali.



2. Vlarotz/Fierozzo, Mitterpèrg. Foto Archivio BKL.

Da S. Orsola, a causa della configurazione fisica della valle, stretta, ripida e profonda, il nostro campo visivo è totalmente avvolto dai territori della sponda sinistra. Data la vicinanza dei versanti ci sembra quasi, scendendo giusto un poco, di essere sull'altra sponda e – salendo lungo i sentieri tra le macchie rotonde dei carpini aggrappati lungo le scarpate, addentrandoci nel verde scuro degli abeti – di poter arrivare velocemente ai masi e, attraversando la selva dei larici dalle fronde leggere, raggiungere i pascoli e le *summer sthöll*.

Tutto ci appare così vicino, dai contorni netti: le chiese e i campanili, le mura chiare dei piccoli cimiteri... Niente di straordinario, ma siamo colti da una sensazione di qualcosa di familiare, di semplice e quotidiano, a dimensione del nostro corpo: da percorrere, toccare, sentire, vedere.

Possiamo allora immaginare l'impatto quasi magico che deve essersi impresso negli occhi curiosi di Šebesta alla visione di un mondo fino ad allora solo raccontato. In quegli anni, per i perghinesi, il mondo finiva appunto a S. Orsola.

Chi erano gli altri?

Attraverso una strada stretta e tortuosa e un ponte di raccordo, si raggiungevano dopo Canezza, i villaggi mòcheni di *Garait* (Frassilongo), *Oachlait* (Roveda) e *Vlarotz* (Fierozzo) e, sulla sponda sinistra dopo S. Orsola, *Palai* (Palù). Da S. Orsola a *Palai*, un sentiero costeggiava la Fèrsina, congiungendo segherie, mulini e lambendo segrete e diroccate grotte di



miniére: questo sentiero fu percorso da Šebesta bambino alla fine degli anni Venti, accompagnato da un donna di S. Orsola per recarsi il 22 luglio alla sagra di S. Maria Maddalena a *Palai*: fu il suo primo contatto con la gente mòchena⁴.

Nel 1949, Šebesta trentenne decide di stabilirsi in valle per le sue ricerche etnografiche. In questo periodo egli si trova in una situazione di disagio di vita e di relazioni, si allontana dalla famiglia e dal lavoro. Questa crisi esistenziale lo porterà ad una riflessione su di sé, sì da fargli decidere un cambiamento e una rottura con il sistema di vita precedente.

Si isola nella valle: è un passaggio ad altro, una sorta di iniziazione⁵ per giungere ad una rigenerazione del suo animo tormentato. Da allora non sarà assolutamente solo, anzi, tanti uomini e tante donne parleranno con lui. Così inizierà la sua ricerca su campo e, come lascerà scritto in quel primo racconto «La panchina».

«Anch'io avevo una gabbia, povera, fatta di travicelli di legno, e dentro gli ideali.

Ne schiuse un giorno, la portella lo spirito del male e quelli volarono via.

Un saggio mi raccontò la storia della "panchina" ed io gli chiesi dove fosse.

3. Vlarotz/Fierozzo, Auserpèrg, chiesa di S. Francesco. Foto Archivio BKI.

⁴ Vedi le note biografiche a cura di Šebesta, p. VII, in *Saga mòchena*.

⁵ Šebesta ebbe a dire a Gioachino Hos di Roveda: «Io devo finire la mia vita come l'ho iniziata: in valle dei Mòcheni».

– Nella Valle dei Mòcheni mi spiegò.

Raggiunsi la valle. Trovai la panchina.

Mi sedetti sulle sue assicelle ed osservai sfilare, per molti giorni, uomini e donne.

I volti di quella gente erano duramente segnati dalla fatica dalla lotta per la vita, ma erano fieri ed invitti.

Vedi – mi confidò la panchina – sono tutti giganti...

Perché non ti siedì? – mi invitò la panchina il giorno dopo.

– Sono venuto a salutarti – le spiegai – Parto con loro, e quando i giganti sfilarono davanti mi accodai»⁶.

Šebesta rimase per un lungo periodo in valle, quasi due anni, e da allora vi fece più volte ritorno.

Il periodo di ricerca in valle

Durante il periodo di ricerca, Šebesta si stabilì in una casa a S. Orsola, così alla sera rientrava e nella sua solitudine riordinava i numerosi appunti raccolti durante la giornata. Non poteva trovare allora alloggio in valle, perché c'era disponibilità, ma per brevi periodi, solo nelle osterie; sembra infatti che fosse ospite un'estate nella osteria dei *Batister* a *Palai*. Il metodo di ricerca su campo del Nostro, è ben descritto in molti dei suoi saggi⁷. Dai suoi materiali d'archivio e dalle numerose pubblicazioni, dagli interventi su riviste e giornali, possiamo affermare che fu antesignano della ricerca etnografica nel Trentino, adottando mezzi e forme di documentazione allora poco diffuse, come le registrazioni sonore e l'uso della fotografia: sono del 1938 le prime immagini di siti di interesse etnografico della valle⁸.

Dalle testimonianze raccolte in valle⁹ dai suoi informatori, emerge

⁶ G. ŠEBESTA, *La Valle dei Giganti*, 1959, pp. 14-15:

⁷ Vedi la raccolta dei saggi etnografici, in G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*.

⁸ Una foto delle case di Palù è datata 1938.

⁹ Molti dei miei informatori mi parlavano spesso di Šebesta, proprio relativamente al periodo della sua permanenza in valle nel 1949-50. In particolare ebbe una frequentazione assidua con Antonio Battisti, Giovanni Bort, Pietro Pompermaier, Rosa Corn Raich e la nipote Rosina, Gioachino Hos, don Giacomo Hofer. Šebesta aveva un grande rispetto verso gli abitanti della valle, cercava sempre di spiegare l'importanza delle loro tradizioni e dei loro saperi. Ecco uno stralcio di conversazione con l'informatrice Rosina Corn, nubile, negoziante di generi misti in Fierozzo. Šebesta si trova al maso Raich: «Cantatemi.. un'altra storia, quella delle streghe, *stempe...*» Rosina: «*Bisògna che l vègna ala matina in botéga... e dòpo mi ghe cònto...*» Šebesta: «*almén un momentin, no la me canta na picola canzòn, quando l'era matelòta... la sa bèn che ò sèmpre scrit libri e vói che sta ròba la sia conossuda, perché l é an pecà che la zènt, tuti quanti i à sèmpre dit che i mòcheni no i sa gnènt. No l'é vèra i mòcheni i sa tante ròbe, mì vói che la zènt i conòssa ste ròbe e i sapia che i le sa...*» Dalla registrazione di nastri, periodo 1963 circa, donati da Šebesta al Kulturinstitut di Palai. Vedi Inventario sommario dei documenti, fotografie, appunti, nastri audio, donati da Šebesta il 23 agosto 2002, a cura di Sara Bazzucco, Biblioteca Archivio Kulturinstitut, Palai.



una figura di ricercatore di rara serietà e umanità. In quegli anni – e questo risulterà poi nella sua opera letteraria – Šebesta fu testimone di una vita in valle che stava lentamente trasformandosi.

La comunità mòchena da pochi anni era reduce dalla guerra e dalla grande tragedia e sofferenza vissuta da molte famiglie in seguito alle opzioni (Garbari, 1979). La scarsità delle risorse, la difficoltà delle comunicazioni, aveva convinto molte famiglie ad abbandonare la valle; sempre più spesso gli emigranti stagionali, i noti *Krumer*, non facevano più ritorno, cercando lavoro in Svizzera, Belgio...

In quegli anni Šebesta fu testimone dell'opera instancabile di un vero Gigante della valle: don Giacomo Hofer, prete mòcheno, parroco a Roveda e poi anche a Fierozzo. Don Giacomo, in quel periodo, intraprese la costruzione di una nuova chiesa per gli abitanti della frazione *Auserpèrg*, detta anche San Francesco, a Fierozzo.

L'impresa era considerata, anche per mancanza di risorse finanziarie, quasi impossibile, ma don Giacomo coinvolse tutta la comunità e, nel 1966, la chiesa venne portata a termine, dopo vent'anni di lavoro (Piatti, 1996). A memoria, e per la prima volta, don Giacomo volle riportare in forma di scrittura la parlata mòchena; fece scolpire sul portale della chiesa, sulle campane, nelle navate, diverse scritte e preghiere. Eccone uno stralcio dal portale:

4. *Vlarotz/Fierozzo, Mitterpèrg, Tuneger.*
Foto G. Thien, Archivio BKL.



5. Palai/Palù. Foto G. Thien, Archivio BKL.

«Maè Hear ond
maè Gott, nimm
oll's wort wa miër"
bos me empedirt ka
dier! Maè hear ond
mae Gott, gib
oll's en mier,
bos me wiert ka diër!

Questa vicenda, quasi anacronistica rispetto ai tempi in cui ebbe luogo, colpì particolarmente il Šebesta, che ne lasciò testimonianza in un suo lungo racconto: *Sangue sull'Ave Maria* (Šebesta, 1978). Šebesta e don Giacomo Hofer collaborarono insieme per la valorizzazione della cultura mòchena e la salvaguardia della parlata, cui per lungo tempo era stato negato il suo valore storico e identitario¹⁰.

Šebesta aveva dei campi di interesse e di ricerca molto ben delineati, ma fu sin dall'inizio attratto soprattutto dalle tecniche, dal lavoro, dai processi di produzione..., questo perché si trovò immerso in una cultura

¹⁰ Don Giacomo raccolse per tanti anni il lessico locale, cercando un codice di scrittura e catalogando poi i termini per tematiche, incoraggiato in questo da Šebesta; più tardi si avrà il primo tentativo di traduzione in mòcheno da parte di don Giacomo di due racconti, poi pubblicati in *La Valle dei Giganti*.



materiale – quella mòchena appunto – ricca e vivace, dove i saperi tecnici tradizionali del fare e del costruire erano ancora molto diffusi.

Per generazioni i mòcheni, come del resto altre comunità alpine (Rosenberg, 2000), avevano avuto contatti di scambio e commercio con altre comunità, soprattutto afferenti all’Impero austro-ungarico. Da questi paesi erano state introdotte mode e costumi (per quanto riguarda ad esempio l’abbigliamento femminile, le sete cangianti per i grembiuli festivi e i tessuti stampati con fondo blu), ma anche innovazioni tecnologiche che a volte venivano riadattate, rielaborate e rese autarchiche nel processo di produzione locale, e per i costi elevati delle materie prime, e per i limiti di applicazione a causa dei severi vincoli ambientali. Così l’ambiente tecnico tradizionale rimase a lungo riproposto: Šebesta si ritrovò con tanti oggetti e utensili quasi immutati nel tempo: pensiamo agli armadi intrecciati di nocciolo per conservare nei ballatoi a nord il latte, le serrature di legno, i *kospm*, le slitte, i cestoni per trasportare il letame, i rastrelli di legno dai denti di maggio ciondolo, le scandole di larice, ecc. e poi, le donne che incontrava, portavano sempre l’immane fazzoletto in testa, e la festa indossavano dei meravigliosi grembiuli di seta sopra le lunghe gonne di lana.

Per Šebesta la documentazione diretta tra i mòcheni del lavoro, dell’uso dei materiali nella costruzione dei manufatti, costituiva una esaltante esperienza: ebbe a dire in un suo intervento anni dopo:

6. Vlarotz/Fierozzo, Auserpèrg, Joppèrn.
Foto G. Thien, Archivio BKL.

7. Statua di Santa Barbara nella Chiesa di Fierozzo S. Felice. Foto Archivio BKL.



«Solo immergendoci materialmente nel reale ambiente di lavoro di quel fabbro attraverso il tempo scopriamo la vera storia di quegli oggetti. È questa la possibilità più esaltante dell'esperienza umana e di queste possibilità ne esistono a migliaia»¹¹.

Šebesta frequentava diverse famiglie della valle e a Roveda, in particolare, stabili, grazie anche a don Giacomo Hofer, dei duraturi legami di amicizia e stima con diversi abitanti. In questo periodo, e a più riprese negli anni Sessanta-Settanta, documentò la costruzione di diversi manufatti (Šebesta, 1978, 1979). Chiedeva di poter partecipare alle fasi lavorative; anche se con molta ritrosia, i suoi informatori, vedendolo così ostinato, erano costretti alla fine a cedere e ad accontentarlo.

Šebesta veniva considerato uno strano personaggio e spesso, all'inizio delle mie ricerche in valle, mi si parlava di lui, delle sue passioni per gli oggetti di legno, del suo Museo... ancor oggi molti lo ricordano. Ecco una testimonianza recente raccolta a Roveda¹² su Šebesta ricercatore su campo e apprendista contadino:

¹¹ G. ŠEBESTA, 1972, p. 15.

¹² Queste testimonianze sono di Gioachino Hos di Roveda, raccolte nell'ottobre del 2005.



«Šebesta andava per le case a Roveda a vedere le tradizioni, come cucinavano, dove dormivano: la gente lo guardava male perché Šebesta guardava dentro le pentole, la povera gente non aveva mica come oggi bistecche, polli... c'era solo la *trisa* e *fregolotti*... e dopo domandava se poteva anche lui assaggiare. La maggior parte rispondeva di sì, poi domandava e scriveva la ricetta, dopo andava in un'altra casa, poi in stalla a vedere i maiali e le vacche...

Mi ricordo che i giovani in primavera andavano nei campi. Dai Mariottin magari 10, 12 giovani uomini e donne riempivano le gerle piene di terra per portarla a monte del campo. Quando si arrivava in cima si era stanchi, si scaricava la terra e poi si rideva e scherzava, non si sentiva molto la fatica... Allora anche Šebesta ha voluto provare come se fosse un uomo del posto. Ha provato a salire con la gerla piena di terra ma è caduto e se non lo prendeva l'Albino faceva un volo dal muro. "No questo non è lavoro per me, però non capisco perché facciate una fatica del genere", diceva. Secondo lui era meglio buttare sempre la terra del campo a monte a quello a valle finché tutto era piano, ma le cose non funzionano così...»

L'esperienza di vita in valle durante gli anni del suo esilio volontario fu anche occasione di una prima prova di scrittura letteraria (Kezich, 2000); scrisse, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, dei racconti dapprima pubblicati singolarmente, poi raccolti nel volume *La Valle dei Giganti* (Šebesta, 1959).

8. Oachlait/Roveda, Tinger con il monte Calisio sullo sfondo a destra. Foto Archivio BKI.

«Era una persona curiosa interessato a tutto, da ogni cosa sentita faceva una storia fra realtà e fantasia. Nel suo libro *La Valle dei Giganti* ha raccontato molte fantasie, aveva molta immaginazione, ma ci sono anche molte realtà».

Il linguaggio nei racconti è scarno, il contesto di azione dei personaggi è la valle; sono vicende umane, episodi, fatti, eventi a volte raccontati nelle famiglie, a volte solo sussurrati, vissuti da uomini e donne che sono reali perché protagonisti di un quotidiano segnato da eventi e sentimenti propri della natura umana: la vita, la morte, l'odio, l'amore. I protagonisti sono, un po' come nelle fiabe, fautori di ordine o disordine: le loro azioni, se infrangono l'equilibrio, scatenano il caos e allora il sangue, la morte, la vendetta, diventano segni e ammonimenti di una natura violata. Ma sono anche momenti sacrificali collettivi di espiatione per ristabilire l'ordine della natura nella cultura degli abitanti della valle, come nei racconti: *Le ortiche rosse* e *Gelosia*.

Lungo il filo della narrazione, nel tentativo di far conoscere ad un pubblico sempre più vasto, i valori di questa cultura, Šebesta si sofferma a descrivere usi e costumi locali e si serve di fonti storiche, come documenti famigliari e dati di natura etnografica per meglio focalizzare un'azione o un luogo.

Ma i racconti sono anche altro: tra le righe e tra le vicende narrate, Šebesta parla e riflette su di sé, assumendo il ruolo di osservatore esterno – il professore nel racconto *La tegola del tetto* –, di amico – lo scrittore in *Oltre le nebbie* – e, infine, di fratello e di figlio – quindi un autentico mòcheneo – come protagonista nel racconto *Le due casse*.

Tuttavia, la sofferenza iniziale, causata anche da una relazione affettiva travagliata, non trovò nel suo esilio una risoluzione, così Šebesta non potrà superare le sue angosce come *Homo* di Musil: quella natura semplice, reale, propria degli uomini, non riuscirà a trovarla nelle donne mòchene, e rimase – e forse lo sapeva – invischiato dai modi di pensare e di considerare le donne propri del suo mondo trentino di allora, cattolico e benpensante: le donne vere non possono essere che le madri, ma le altre...

Il racconto *Morta due volte* ci riporta inesorabilmente a questa visione del mondo femminile, che corrisponde al mondo esterno e non alla valle.

Indagando un po', scopriamo che la storia costruita con tanta perizia, trae origine da una bella e prospera Santa Barbara, con i capelli veri, la bocca dalle labbra turgide, le guance rosse, vestita con un manto dal tessuto dorato¹³. Chissà come arrivò in valle, nella chiesa di Fierozzo; forse fu eliminata dall'arredo di altre chiese per la sua sembianza troppo umana:

¹³ Ringrazio, per la ricerca di notizie e delle immagini di Santa Barbara, Teresa Battisti e, per la visione del lascito di Šebesta, Leo Toller e tutti i giovani del *Kulturinstitut*, sempre disponibili, generosi e puntuali.

categoria questa considerata comunque pericolosa, tuttavia questo stile non rispondeva più ai requisiti moderni di rinnovamento della chiesa. Ma che fare ? Meglio lasciarla in sacrestia, e dopo un parroco decise che forse era meglio rinchiuderla in un armadio.

Ora gli anziani, interrogati in proposito, dicono di non sapere: vuoi vedere che è tutta colpa del Bèpo?

Bibliografia

- C. AUSSERER, *Persen-Pergine: Schloss und Gericht: seine Herren, seine Hauptleute, seine Pfleger und Pfandherren*, Wien, Carl Gerold's, 1915-1916.
- M. FERRARI, G. BORTOLOTTI, G. LAUDADIO, I. PEDRINI, «Giuseppe Šebesta: bio-bibliografia», in *Per Giuseppe Šebesta. Scritti e nota bio-bibliografica per il settantesimo compleanno*, Trento, Biblioteca comunale di Trento, 1989, pp. 17-48.
- M. GARBARI, «La comunità dell'Alta Val del Fersina nel periodo 1939-1945 – Le opzioni per il Reich fuori Territori dell'Accordo», in G.B. PELLEGRINI, M. GRETTTER (a cura di), *La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino*, Calliano, Manfrini, 1979, pp. 229-251.
- G. GEROLA, «Alcuni documenti nel paese dei Mòcheni», in *Atti del reale istituto veneto di scienze e arti*, 87, 1928-29, pp. 1119-1191.
- G. KEZICH, «"Faust & Šebesta" e altri personaggi...», in E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta. Incontri con la cultura boema nel trentennale del Museo di San Michele (SM Annali di San Michele, 13, 2000)*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000, pp. 13-23.
- R. MUSIL, *La valle incantata*, Trento, Reverdito, 1986.
- S. PIATTI, *Palù-Palae: frammenti di storia*, Palù del Fersina, Istituto Culturale Mòcheno-Cimbro, 1996.
- H. ROSENBERG, *Un mondo negoziato. Tre secoli di trasformazioni in una comunità alpina del Queyras*, Roma-San Michele all'Adige, Carocci-Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000.
- G. ŠEBESTA, *La Valle dei Giganti*, Cittadella, Rebellato, 1959.
- G. ŠEBESTA, «Il Museo etnografico di San Michele all'Adige ci aiuta a scoprire il nostro passato», in *Il Trentino*, 9, 1972, 39, pp. 15-17.
- G. ŠEBESTA, *Sangue sull'Ave Maria*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1978.
- G. ŠEBESTA, «Le "dalmedre". Suola di legno per scarponi», in *Economia Trentina*, 18, 1978, 1, pp. 109-120.
- G. ŠEBESTA, «Rapporto paesaggio-uomo-attrezzo nell'espressione del lavoro», in G.B. Pellegrini, M. GRETTTER (a cura di), *La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino*, Calliano, Manfrini, 1979, pp. 109-120.
- G. ŠEBESTA, *Saga mòchena*, Trento, UCT, 1988.
- G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991.
- O. STOLZ, *Die Ausbreitung des Deutschtums in Südtirol im Lichte der Urkunde*, vol. II, München, Institut für Sozialforschung in den Alpenländern, 1928.
- A. ZIEGER, *Ricerche e documenti sulle origini di Fierozzo*, Trento, Scotoni, 1931.

Il registratore a filo di Šebesta, pioniere dell'etnomusicologia trentina

di Renato
MORELLI

Premessa

Nel settembre 1996, Giuseppe Šebesta – avendo saputo che ero alle ultime fasi di stampa (con le cianografiche già pronte), del volume *Identità musicale della Val dei Mòcheni*¹ – improvvisamente decise di comunicarmi di essere stato lui il «primo» etnomusicologo in Trentino, affermando di aver effettuato lui le «prime» registrazioni sul campo in val dei Mòcheni, utilizzando per la «prima» volta un pionieristico registratore a filo, nell'ormai lontano 1949. Precisava, inoltre, che era stato anche un valente suonatore di *rèta*². Vedendomi sorpreso e forse poco convinto, mi invitò quindi a casa sua, dove mi avrebbe regalato una copia – riversata in analogico – di quelle registrazioni.

Molto incuriosito (anche se, in effetti, leggermente scettico), accettai dunque di buon grado l'invito e andai a fargli visita.

In effetti, la *rèta* c'era, anche se provata dalle 'ingiurie del tempo': qualche voce stonata, il mantice non proprio sfondato ma nemmeno a perfetta tenuta, due o tre tasti incastrati, ecc. L'esibizione di Šebesta risentiva molto di questi gravami tecnici, e anche – a detta sua – dei troppi anni passati senza suonarla, ma si poteva comunque intuire un lontano trascorso strumentale.

Decisamente più sorprendente ed emozionante fu l'ascolto dei documenti musicali, che Šebesta affermava di aver registrato nel 1949 in val dei Mòcheni, con il suo pionieristico registratore a filo: emozionante soprattutto perché riconobbi la voce dell'informatrice. Il nastro di Šebesta conteneva infatti sette canti³: il primo eseguito da una voce

¹ R. MORELLI, *Identità musicale*.

² In val dei Mòcheni viene chiamato *rèta* l'organetto diatonico a due o più file disposte in successione di quarte; solamente il tasto centrale della prima fila non è diatonico, ma rimane fisso sia in apertura che in chiusura di mantice. La *rèta* è il tipo di organetto più diffuso in val dei Mòcheni, a tutt'oggi utilizzato dal balletto folkloristico di Palù. Con il termine *similtona* viene indicato l'organetto diatonico semitonato, a due o più file disposte in successione calante di mezzo tono. Infine, *gramatica* è la fisarmonica cromatica con tastiera sia a pianoforte, che a bottoni; il termine deriva probabilmente dal tedesco *Kromatisch*.

³ 1. *Saluto padre e madre*; 2. *Corteggiatore determinato* (incipit: *Nahtn ts'òbent*); 3. *Corteggiatore determinato* (incipit: *Ieri sera andando a spasso incontrai la Marcellina*); 4. *Bevanda sonnifera* (NIGRA 77, incipit: *Dove vai bèla Giulietta*); 5. *Casto rifiuto* (incipit: *Appena giunta in Francia*); 6. *Inglesina* (incipit: *La bella giardiniera*); 7. *Litanie di Palù* (incipit: *E quele dei tasaineri mapon*), R. MORELLI, *Identità musicale*, p. 650.



maschile non identificata, gli altri sei da una voce femminile singolare e per me ormai familiare, ovvero Rosa Corn, classe 1894, che avevo avuto l'opportunità di incontrare e conoscere qualche anno prima. Una voce in questo caso decisamente più 'giovanile', ma proprio per questo comprovante in modo verosimile la fondatezza delle affermazioni di Šebesta.

A quel punto, non mi rimase che modificare le cianografiche di stampa (lascio immaginare la gioia del tipografo...), riscrivendo alcune parti e inscrivendo a pieno titolo l'opera pionieristica di Šebesta.

Fra i canti eseguiti da Rosa Corn si segnala una variante in mòche-no, particolarmente significativa, del *Corteggiatore determinato* con incipit *Nahtn ts'òbent, nahtn ts'òbent*:

♩ ~ 96

Nah - tn ts'ò - bent, nah - tn ts'ò - bent pin i gân-gen a spas

unt hân pak - he - men de Mar - cel - li - na, po - ka - ri - e, hân pak -

po - ka - ri - e hân pak -

he - men de Mar - cel - li - na, po - ka - ri - e, si hât ga -

he - men de Mar - cel - li - na, po - ka - ri - e, si hât ga -

reart, si hât ga - reart, tsue mâh - en de a - mor.

reart, si hât ga - reart tsue mâh - en de a - mor.

Nahtn ts'òbe^{nt}, nahtn ts'òbe^{nt}
pin i gân-gen a spas,
unt hân pakhemen de Marcellina,
pokarie,
hân pakhemen de Marcellina,
ont hât gareart,
si hât gareart, si hât gareart
tsue mâhen de amor.

Ieri sera, ieri sera
 sono andato a spasso,
 ed ho incontrato la Marcellina,
 pokarie,
 ho incontrato la Marcellina,
 e piangeva,
 lei piangeva, lei piangeva
 a far l'amor.

Rosa Corn, classe 1894, di Fierozzo S. Francesco *Auserperg*, fu protagonista di una «vicenda» etnomusicologica per certi aspetti straordinaria. Quasi come rappresentasse la quintessenza stessa della «memoria» mòchena, si ritrovò infatti al centro di tre ricerche etnomusicologiche ormai «storiche», che attraversarono (a distanza di circa un ventennio l'una dall'altra) l'intera seconda metà del secolo scorso. La prima fu appunto quella di Šebesta nel 1949. La seconda, datata 1969, fu condotta sul campo da uno dei padri fondatori dell'etnomusicologia italiana, Diego Carpitella, assieme a Federico Lottersberger e Carla Facchini, nell'ambito di un seminario presso l'Università di Trento⁴. La terza, infine, è quella che mi vide impegnato praticamente per tutti gli anni Ottanta⁵.

In proposito, è opportuno ricordare un episodio emblematico, accaduto veramente, piuttosto significativo su questa figura di anziana donna mòchena, tanto minuta quanto «grande testimone» di un tempo ormai definitivamente scomparso. L'episodio risale al 1996, quando era appena uscito il volume *Identità musicale della Val dei Mòcheni*. La prima

⁴ La breve ricerca condotta nel 1969 in tutta la valle da Federico Lottersberger su proposta di Diego Carpitella, costituisce un fondo particolarmente interessante. Il materiale raccolto, pur con i limiti dovuti in gran parte ad una permanenza sul campo circoscritta a circa quindici giorni, appare comunque di primaria importanza, soprattutto in relazione ad un problema di fondo, ovvero la tipologia di un repertorio etnomusicale plurilingue in un'area caratterizzata da insediamenti alloglotti. Le registrazioni nel registro linguistico tedesco-mòcheno, effettuate nel corso della ricerca Lottersberger e Carpitella risultano numerose, anche se necessitano di una precisazione. Non prevedono infatti documenti esclusivamente melogenici, formalizzati sia nella struttura metrico-letteraria, che in quella musicale (canti narrativi, ninne-nanne, filastrocche, ecc.), bensì anche formalizzati non cantati come, ad esempio, richiami per bestie e persone, motti tradizionali, lamentazioni funebri, leggende, racconti e interviste. Complessivamente, le registrazioni in tedesco-mòcheno raccolte da Lottersberger e Carpitella nel 1969 comprendono 20 canti e 55 documenti formalizzati non cantati. Quattro anni più tardi Carpitella pubblicò i primi esiti della ricerca in val dei Mòcheni (D. CARPITELLA, «La ricerca etnomusicologica», pp. 113-143), premettendo che si tratta del «risultato di un seminario di ricerca tenuto per la durata di un semestre presso l'Istituto superiore di scienze sociali dell'Università di Trento» (*ibidem*, p. 8). In particolare il saggio non è corredato da trascrizioni musicali e riporta quindici «trascrizioni-traduzioni dei testi verbali-letterari di alcuni documenti etnico-musicali tedesco-mòcheni»; lo stesso Carpitella precisa in una nota che «le trascrizioni di F. Lottersberger debbono considerarsi in una prima stesura, che ulteriormente dovrà essere revisionata e corretta» (*ibidem*, p. 127). Questa revisione, nel frattempo, non sembrerebbe aver avuto seguito, come peraltro sembrerebbe rimasto invariato anche il lavoro di trascrizione musicale; del resto, l'intera documentazione raccolta da Lottersberger e Carpitella in val dei Mòcheni risulta ancor oggi in gran parte inedita o quantomeno non sembrerebbe aver trovato una collocazione adeguata, sia in relazione alla ricchezza del materiale raccolto, che alla sistematicità dell'analisi musicologica. In questo senso risulta particolarmente significativo il contributo di Gerlinde Haid, che ha preso in esame l'intera documentazione raccolta da Lottersberger e Carpitella, selezionando per la pubblicazione 46 documenti, integrandoli con analisi e trascrizione musicale (G. HAID, «Deutsches liedgut»).

⁵ R. MORELLI, *Identità musicale*.

traccia del CD, allegato al volume, riportava un documento unico nel panorama etnomusicologico dell'Italia settentrionale: un «lamento funebre». La voce era quella di Rosa Corn.

*Ai möi möi,
pin i mai loede!
Isch mer gschtorbn der Mân,
ietsana pin i aloan.
Bia zel i mai tean?
Ober gadenkhscht du,
hâm ber mai ts esn khoht unt gesn,
unt guet aus zain ber khemen,
unt ietsana pin i aloan,
hâsche mi du galot aloan!
Mai liaber Got der Hear i püt di,
is mer mai an groesn Loed!
Hâm mersch mai khoht ts esn,
hâm mersch khoht Kreln,
dr hâm mers khoht Khrapfler
unt hâm tsâmen gesn,
unt hâm guet, prope guet gahaust tsâm.*

*Unt iets iser mer gschtorbm!
Ai möi möi,
bia bar i mai tean!
Bas khimp di Tsait ven Khürhta,
haier zain aloan!
Di ändern hâm en zain Mân,
unt i pin aloan!
Bia zel i mai tean,
bar i mai loedi zain!
Hoschte du mi do galot aloan!
Dâra khimp di Vôznâht,
du boescht es jo âlbe,
i gângen,
unt haier pisch du net!
Bia bar i mai tean!
Di ândrn hâm zain Mân,
unt i pin aloan!
Hoscht mi du galot aloan.
Gadenkhscht du,
bia ber gabên zain auer in Bâlt
unt gamoht Holts und Schtröib
unt hâm khoht in guet Kafê
unt trunkhen.
Main lieber Got der Her,
hâscht mern ganomen,
unt i dô aloan.
Na du barscht bol gadenkhen dobn vir mi a,
du barscht bol gadenkhen.*

O povera me,
come sono triste!
Mi è morto il marito,
adesso sono sola.
Come posso mai fare?
Ma ti ricordi,
come abbiamo cucinato e mangiato,
e siamo andati d'accordo,
e adesso sono sola,
mi hai lasciata sola!
O caro Signore mio Dio ti prego,
per me è un immenso dolore!
Noi ci siamo cucinati da mangiare,
ci siamo cucinati gli gnocchetti,
ci siamo cucinati i Khrapfler
ed abbiamo mangiato insieme,
ed abbiamo governato bene
la casa insieme.
E adesso mi è morto!
O povera me,
come potrò mai fare!
Quando arriva il tempo della Sagra,
quest'anno ad essere sola!
Le altre hanno il loro uomo,
e io sono sola!
Come posso mai fare,
come sarò triste!
Tu mi hai lasciata sola!
Poi viene il Carnevale,
tu lo sai da sempre,
io ci sono andata,
e quest'anno tu non ci sei!
Come farò mai!
Le altre hanno il loro uomo,
e io sono sola!
Tu mi hai lasciata sola.
Ti ricordi
come eravamo su nel bosco
e facevamo legna e strame
e abbiamo fatto il caffè buono
e bevuto.
O caro Signore Dio mio,
me lo hai tolto,
ed io qui sola.
Ma tu lassù penserai anche per me,
tu ci penserai.

*Gadenkhscht du, bia du mi hâscht
gearn gahâp,
unt ietsana hâscht du mi galot dô aloen.
Na du barscht bol gadenkhen vir mîr a nôu!
Ai mõi mõi,
pin i mai loede!*

Ti ricordi, come mi amavi,
e adesso mi hai lasciata qui sola.
Ma tu penserai anche per me!
O povera me,
come sono triste!

Proprio questo documento venne scelto da un insegnante della scuola musicale CDM di Rovereto come introduzione al suo corso di musica jazz ed etnica. Concluso l'ascolto, chiese agli studenti: «secondo voi, che tipo di musica stiamo ascoltando? Da quale gruppo etnico proviene?». Dopo qualche attimo di smarrimento, gli allievi risposero in vario modo: aborigeni australiani, pigmei africani, janomami sudamericani, mongoli, ecc. L'insegnante a questo punto svelò "l'arcano", provocando reazioni di incredulità, sorpresa, stupore.

A parziale scusante degli sbigottiti allievi roveretani, va ribadito come il «lamento funebre» rappresenti veramente una rarità, non solo per l'arco alpino italiano, ma anche per gli studi in ambito germanofono. Tuttavia, proprio in val dei Mòcheni, questo particolare fenomeno linguistico-musicale vanta una significativa documentazione, a partire dalle prime annotazioni del Bartolomei nel 1763⁶, fino agli studi ottocenteschi di Zingerle⁷, indagati anche dal Corrente⁸. A distanza di quasi due secoli dai primi appunti «cartacei» del Bartolomei, e di un secolo circa da quelli di Zingerle, è stato quindi ancora possibile documentare su nastro magnetico questi lamenti funebri, grazie alla memoria storica di Rosa Corn. Le registrazioni, effettuate a Fierozzo S. Francesco nel 1969 da Diego Carpitella e Federico Lottersberger, non sono contestualizzate; la Corn ha semplicemente improvvisato a memoria questi testi, probabilmente

⁶ «Le donne piangono i morti con stridule grida, non però gli uomini», H. CORRENTE, *Volkskunde*, p. 322.

⁷ «...i lamenti funebri, di notevole interesse, che un tempo anche a Pergine, secondo un antico uso romano, venivano fatti dalle prefiche (C. SCHNELLER, *Märchen und Sagen*, p. 243), ma che tra i Mòcheni vengono sempre fatti preferibilmente dagli stessi parenti dell'estinto. Le relative formule costituiscono quasi degli stereotipi, come per esempio: *O Muater, mein Muater, wie bist du so kolt!* (O madre mia, come sei fredda!) oppure *Voter, mein Voter, wos werd' i thien? Ho i koan Voter mehr, koan Voter mehr!*, (O padre mio cosa farò? Non ho più un padre!) e, come ebbe ad osservare un celebrante, vengono pronunciate ripetutamente e con tale forza, da disturbare quasi la cerimonia liturgica», A. ZINGERLE, «Aus dem Fersinathal», p. 1963.

⁸ «A Palù la bara, prima di essere trasportata al cimitero, veniva adagiata davanti alla porta di casa; parenti e familiari tenevano un "elogio" funebre (*Totenlob*), la qual cosa però cadde in disuso dopo la prima guerra mondiale ... Verso il 1890, sotto l'influsso della cultura tedesca, quest'usanza aveva soppiantato l'arcaico costume locale del lamento funebre, di cui già nel 1763 aveva scritto il Bartolomei ... A Roveda quest'usanza rimase in funzione fino alla prima guerra mondiale e consisteva nel lodare con stridule grida le virtù dell'estinto e nell'esprimere profondo dolore per la sua dipartita», H. CORRENTE, *Volkskunde*, p. 322.

finora di Trentino e di Italia, anche se, in realtà, il vicino Alto Adige/Sud Tirolo rappresenta in questo contesto una eccezione significativa, essendo stato interessato già negli anni Trenta da una campagna sistematica di rilevamenti con l'uso della registrazione audiovisiva 'sul campo'. L'iniziativa fu direttamente collegata ai piani culturali del nazionalsocialismo e alla questione delle «opzioni», confluita nell'accordo del 1939 fra Hitler e Mussolini, che ratificò l'esodo dei sudtirolesi di lingua tedesca nei territori del Reich¹⁰. In questo contesto fu attivato un vero e proprio intervento di *urgent anthropology*¹¹ per catalogare, mettere al sicuro e spedire in Germania i beni culturali degli «optanti», nonché studiare gli aspetti folkloristici del territorio sudtirolese per poterli riprodurre il più fedelmente possibile nei nuovi territori di insediamento del Reich. Per la prima volta la metodologia di documentazione utilizzava novità all'epoca pionieristiche (ad esempio ingombranti cineprese 35 mm, nonché monumentali magnetofoni da studio), trasportate sul campo a dorso di mulo¹².

Anche in questo contesto ritroviamo ancora una volta la val dei Mòcheni: inizialmente, infatti, nella sfera di validità dell'accordo sulle opzioni non figuravano le due isole linguistiche germanofone trentine di Luserna e della val dei Mòcheni; solo più tardi vennero inserite, su precisa richiesta dei rappresentanti delle due comunità. Fu proprio l'alta percentuale di optanti di Palù¹³ che convinse Richard Wolfram a documentare sul campo e «a futura memoria» il ciclo dell'anno e della vita a Palù e a Fierozzo¹⁴, pubblicando un rapporto etnografico che costituisce a tutt'oggi una fonte preziosa di informazioni sulla tradizione orale mòchena¹⁵. Purtroppo, Wolfram non riuscì a portare con sé – a dorso di

¹⁰ M. GARBARI, «La comunità dell'Alta Val del Fersina».

¹¹ Nel 1940 venne fondata, direttamente dal comandante delle SS Heinrich Himmler, una *Kulturkommission* delegata dalla SS-Ahnenerbe con il compito di prendersi carico del patrimonio culturale 'germanico', sia materiale che spirituale, della popolazione sudtirolese rimpatriata.

¹² V. CALÌ ET AL., *Option*, p. 276.

¹³ Fino al 1942 si erano trasferiti nel Reich 556 mòcheni, così suddivisi: Palù, 330; Fierozzo San Felice, 150; Fierozzo San Francesco, 33; Sant'Orsola, 44; Frassilongo, 7; Roveda, 2. M. GARBARI, «La comunità dell'Alta Val del Fersina», p. 236. Praticamente quasi un terzo della popolazione allogotta, con punte che superano il 90% a Palù dove, secondo un censimento del 1936, gli abitanti erano 348.

¹⁴ R. WOLFRAM, «Brauchtum und Volksglaube».

¹⁵ Segnatamente i canti di questua natalizio-epifanici della *Stéla*, nonostante i limiti dovuti alla forzata decontestualizzazione degli eventi rituali presi in esame. Basti pensare a questo proposito, che il carnevale venne improvvisato dai paludani «*ausser der Zeit mir zu Ehren und sich selbst noch einmal zur Freude*» («fuori dalla data prevista, in mio onore e per il loro stesso piacere ancora una volta»), *ibidem*, p. 310. D'altro canto, Wolfram era convinto che il carnevale di Palù non avrebbe mai più potuto rivivere, proprio in seguito allo spopolamento determinato dalla massiccia adesione alle «opzioni». In effetti, quello paludano si stava configurando come un esodo di proporzioni quasi bibliche; significativo a questo proposito l'episodio della *Stéla* «contesa», raccontato dal Wolfram. Nel 1942, anno decisivo

mulo – nemmeno uno di quei monumentali magnetofoni da studio¹⁶, forse anche per limiti oggettivi di tempo.

Non ci riuscirono nemmeno gli altri due studiosi tedeschi, Jörg Bayr e Norbert Wallner, che – qualche anno prima del Wolfram, nel 1936 – effettuarono una ricerca sulle danze popolari in val dei Mòcheni, ritenendola «un'isola culturale in cui si erano conservate le vere danze germaniche»; il proposito era appunto quello di documentare il repertorio coreutico come testimonianza della piena appartenenza alla cultura tirolese e dunque alla «vera tradizione tedesca»¹⁷. Nonostante i limiti e i condizionamenti dell'epoca, lo studio di Bayr e Wallner risulta a tutt'oggi scientificamente ineccepibile, e rappresenta comunque il primo rilevamento sistematico in ambito etncoreutico effettuato in Trentino.

Le preziose ricerche di Wolfram, Bayr e Wallner non furono dunque supportate dall'uso della registrazione audiovisiva sul campo; bisognerà aspettare ancora qualche anno, e precisamente il 1949, per avere il primo (anche se limitato) *corpus* di registrazioni sulla musica di tradizione orale in Trentino, segnatamente in val dei Mòcheni. Questo *corpus* si deve al registratore a filo di Giuseppe Šebesta (che si conferma dunque pioniere della moderna ricerca etnomusicologica) e alla memoria, nonché alla voce, della prima «informatrice»: Rosa Corn.

Una voce – ebbene sì – non proprio perfettamente intonata: la stessa Corn, infatti, si riteneva «stonata» (come spesso confessava) e così nelle varie registrazioni i profili melodici sono stati in realtà da lei soltanto accennati.

Come si vede, non è detto che valga sempre il celebre adagio: «*perché... ci vuole orecchio...*».

per le opzioni, la *Stéla* fu al centro di una lite fra gli optanti e i rimanenti *Dableiber*. Entrambi volevano tenerla con sé, e nessuno era disposto a costruirla una nuova, poiché «*ist es nicht das Gleiche*» («non è la stessa cosa»), *ibidem*, p. 308).

¹⁶ Pur tenendo conto delle circostanze che lo originarono, il lavoro etnografico del Wolfram risulta particolarmente interessante, in quanto documenta la persistenza di alcuni elementi rituali legati alla mitologia e alla cultura simbolica delle tradizioni popolari germanico-mitteleuropee, successivamente scomparsi in seguito alla cesura della guerra e delle opzioni. Fra questi vanno segnalati, ad esempio, la «vecchia usanza dei minatori *Einfrischen eines Kirschenzweiges zu Barbara*», la visita di S. Nicolò con il seguito diabolico dei *Klabau*, il *Rachmahlder* cioè la benedizione di stalle e fienili con l'acqua santa e l'iscrizione sulle porte dei monogrammi dei Re Magi contro streghe e spiriti maligni, la presenza a Palù dei *belli* nel corteo carnevalesco che rappresentano i *Kinder dei Bèce*, *ibidem*, p. 308.

¹⁷ J. BAYR, R. WALLNER, «Südtiroler Volkstänze»; la ricerca verrà ristampata nel 1960, in collaborazione con l'*Auftrag des Arbeitskreises für Tanz im Bundesgebiet*. Di ogni ballo viene riportata – con trascrizione musicale del profilo melodico e breve descrizione coreutica – la forma antica (indicata come «vecchio modo») e le altre varianti raccolte nelle diverse località della valle, talvolta indicate come «nuovo modo». Un sintetico ma efficace apparato critico collega le singole danze al più ampio contesto della letteratura specifica germanofona. La documentazione così prodotta comprende 8 danze per complessive 15 varianti, eseguite con la fisarmonica/organetto diatonico, qui chiamato *rèta*.

- J. BAYR, R. WALLNER, «Südtiroler Volkstänze aus dem Fersental», in AA.VV., *Deutsche Volkstänze*, 36, Kassel, 1937 (seconda edizione, 1960).
- V. CALÌ ET AL., *Option, Heimat, Opzioni. Eine Geschichte Südtirols - Una storia dell'Alto Adige*, Bolzano-Innsbruck, Tiroler Geschichtsverein, 1989, Bolzano.
- D. CARPITELLA, «La ricerca etnomusicologica come mezzo di identificazione socio culturale», in D. CARPITELLA, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 113-143.
- D. CARPITELLA, *Documenti dell'Archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di stato*, volume allegato al cofanetto di tre LP, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1979.
- H. CORRENTE, *Volkskunde der Sprachinsel im Fersental*, tesi di dottorato, Innsbruck, 1989.
- M. GARBARI, «La comunità dell'Alta Val del Fersina nel periodo 1939-1945 - Le opzioni per il Reich fuori Territori dell'Accordo», in G.B. PELLEGRINI, M. GRETTTER (a cura di), *La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino*, Atti del convegno, S. Orsola, 1-3 settembre 1978, Calliano, Manfrini, 1979, pp. 229-251.
- G. HAID, «Deutsches liedgut im Fersental. Il patrimonio etnofonico germanofono in Val dei Mòcheni», in R. MORELLI, *Identità musicale della Val dei Mòcheni. Canti e cultura tradizionali di una comunità alpina mistilingue*, San Michele all'Adige - Palù del Fersina, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina - Istituto Culturale Mòcheno Cimbri, 1996, 2006², pp. 541-601.
- R. MORELLI, *Identità musicale della Val dei Mòcheni. Canti e cultura tradizionali di una comunità alpina mistilingue*, San Michele all'Adige - Palù del Fersina, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina - Istituto Culturale Mòcheno Cimbri, 1996, 2006².
- C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Roux Frassati, 1888 (ristampe: Torino, Einaudi, 1957 - 1967 - 1974).
- C. SCHNELLER, *Märchen und Sagen aus Wälschtirol. Ein Beitrag zur Deutschen Sagenkunde*, Innsbruck, Verlag der Wagnerischen Universitäts-Buchhandlung, 1867.
- R. WOLFRAM, «Brauchtum und Volksglaube im obersten Fersentale (Palai, Florutz)», in *Schlern - Schriften, Festschrift für Hermann Wopfner*, 53, Innsbruck, 1948, pp. 299-326.
- A. ZINGERLE, *Die deutschen Colonien im Fersinathale*, Innsbruck, 1870.
- A. ZINGERLE, «Aus dem Fersinathal», in *Tiroler Boten*, Innsbruck, 1877.

Šebesta tra fiabe e leggende

di Daniela
PERCO

«Io, vede, queste cose [la raccolta di tradizioni orali] le faccio perché lei sa bene che ho sempre scritto libri e voglio che questa roba sia conosciuta, perché è un peccato che la gente, tutti quanti, hanno sempre detto che i mòcheni non sanno niente. Non è vero, i mòcheni sanno tante cose, io voglio che la gente conosca queste cose e sappia che loro le sanno¹.

Queste sollecitazioni rivolte a una donna mòchena, restia a raccontare una leggenda, si ricavano dalle poche registrazioni su nastro magnetico lasciateci da Giuseppe Šebesta e riguardanti le sue ricerche sul patrimonio di tradizione orale nella valle dei Mòcheni².

Riscattare un'umanità ai margini dall'ingiusto disprezzo di cui è circondata, costituisce una delle motivazioni che spingono Giuseppe Šebesta a indirizzare le sue indagini sul terreno in quella prodigiosa «Valle dei Giganti», dove si ritira dal 1949 al 1951, e nella quale ritornerà più volte³. Ma non è l'unica motivazione: quei luoghi si configurano come una sorta di laboratorio ideale: circoscritto, conservativo, bilingue, dove possono avere risposta questioni di natura scientifica e personale e dove l'immaginazione già fervida del nostro irrequieto ed eclettico personaggio può trovare linfa vitale.

L'amore per la valle del Fèrsina è di antica data e si alimenta fin dall'infanzia dei racconti fantastici ascoltati dalla bocca di una donna del



¹ «Mi, védela, ste ròbe le fago perché mi la sa bèn che ò sèmpre scrit libri, e vói che sta ròba la sia conossuda perché l'é an pecà che la zènt, tuti quanti i à sèmpre dit che i mòcheni no i sa gnènt. No l'é véra i mòcheni i sa tante ròbe, mi vói che la zènt i conóssa ste ròbe e i sapia che i le sa». Archivio dell'Istituto Culturale Mòcheno/Bernstoler Kulturinstitut, Palù del Fèrsina (Trento), Fondo Šebesta CD 1D/8.

² Le registrazioni, di buona qualità tecnica, su bobine Basf 13 cm, furono probabilmente realizzate con un apparecchio Uher 4200, ancora conservato al Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Alcuni nastri magnetici sono stati donati da Šebesta all'Istituto Culturale Mòcheno/Bernstoler Kulturinstitut, Palù del Fèrsina (Trento), altri sono pervenuti al Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina dopo la morte dello studioso. Ringrazio le due istituzioni per avermi consentito di consultare e utilizzare il materiale.

³ Si veda a tal proposito quanto scrive nel volume *La Valle del Fèrsina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino*, a cura di G.B. PELLEGRINI, M. GREITER, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1979, p. 257: «Da oltre cinquant'anni frequento questa valle da me tanto ammirata e stimata per gli essenziali valori umani che la rendono ai miei occhi come "isola non ancora inquinata". Così da tempo ho sentito l'intima necessità di darvi una mano. La mia unica possibilità per farvi conoscere, nella vostra potenza di vita esteriore e interiore, è stata quella di scrivere di voi».

luogo che aiutava la madre nei reiterati soggiorni estivi⁴. Quando Šebesta lascia Milano e la convulsa civiltà urbana per trasferirsi a S. Orsola, troverà alloggio in «una casa abbandonata da tutti, perché si diceva che c'erano gli spiriti e di notte c'erano urli»⁵. Questa casa - rifugio, da cui il Nostro partirà per esplorazioni in tutta la valle dei Mòcheni, tra montagne e boschi che risuonano ancora di antiche storie di nani minatori, di uomini e di donne selvatiche, di tesori nascosti, diventa un laboratorio del tutto singolare, dove Šebesta può esprimere la sua poliedrica creatività: tradurre le fiabe e le leggende in immagini pittoriche, trarne ispirazione per nuovi racconti, per la costruzione di pupazzi e per dare vita a film sospesi tra realtà e fantasia. Un esito particolarmente significativo di questo periodo è il documentario *Quasi una fiaba*, del 1953, un delicato intreccio tra autobiografia e immaginazione, ambientato nella valle dei Mòcheni, nel quale l'autore è l'unico protagonista umano, che crea con le sue mani, prima disegnandoli e poi costruendoli e animandoli, gli altri personaggi⁶.

In quegli anni Šebesta pare interessarsi al patrimonio favolistico e leggendario dell'area, in funzione soprattutto della sua attività di documentarista, spinto, come osserva Romano Perusini,

«da interiore desiderio di ancorare più saldamente le sue trame di fantasia alle leggende delle valli alpine che amava e alle realtà antropologiche che, per altri interessi, studiava»⁷.

È difficile ricostruire l'attività di ricerca sulle fiabe e le leggende nella valle dei Mòcheni, poiché mancano dati certi: non risultano esserci appunti o schede di campo, come per altri settori di indagine⁸, mentre sembra che le registrazioni su filo magnetico relative al periodo 1949-1960 siano state irrimediabilmente cancellate⁹. Secondo le testimonianze raccolte

⁴ R. TOGNI, «La lezione etnomuseografica di Giuseppe Šebesta», in E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta. Incontri con la cultura boema nel trentennale del Museo di San Michele (SM Annali di San Michele, 13, 2000)*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000, p. 114.

⁵ Giuseppe Šebesta aggiunge: «Li ho sentiti anch'io, ma ci vivevo dentro tranquillamente». Cfr. E. EULISSE, «Cinema, fiabe, miti. Intervista a Giuseppe Šebesta», in E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta*, p. 178.

⁶ E. EULISSE, «Dall'etnografia al cinema d'animazione: la mostra "Faust & Šebesta"», in E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta*, pp. 25-62.

⁷ R. PERUSINI, «Ciak! Sulla scena fantastica di Giuseppe Šebesta», E. EULISSE, «Dall'etnografia al cinema d'animazione: la mostra "Faust & Šebesta"», in E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta*, pp. 169-170.

⁸ Sulla cultura materiale si vedano, ad esempio, G. ŠEBESTA, *In forma di museo. Il film dei primi anni nei ricordi del fondatore*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1998, e le numerose schede del Fondo Šebesta conservate al Museo.

⁹ Luciano Borrelli conobbe Šebesta nel 1969 e lo affiancò a più riprese nelle ricerche etnografiche in val dei Mòcheni, nonché in quelle storiche e archeologiche. Secondo Borrelli, Šebesta decise di eliminare il materiale registrato su filo magnetico perché si era rotto l'apparecchio che ne consentiva la lettura.

da Giuliana Sellan, Šebesta avrebbe reperito molta parte del materiale leggendario e fiabistico nei villaggi di Fierozzo, Roveda e S. Orsola tra il 1960 e il 1963¹⁰, e poi negli anni Settanta per la stesura del volume *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fersina e carta d'identità delle figure di fantasia*¹¹.

Un'anticipazione del corpus narrativo raccolto in val dei Mòcheni viene pubblicata nel 1970, nel libro a cura di Elio Fox, *Cinquant'anni di fedeltà alla montagna*, con il titolo «Il racconto popolare dell'alta valle del Fersina». Si tratta della fiaba *La Graonstana del Kiesereck* e di cinque leggende in italiano¹², di cui Šebesta fornisce l'area di provenienza. I racconti sono preceduti da una introduzione sulla storia dell'insediamento in valle dei Mòcheni e da alcuni brevi commenti¹³. È solo nel volume *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fersina* sopra citato, edito nel 1973, che Šebesta tenta una sistematizzazione dei materiali registrati nella sua «Valle dei Giganti».

La restituzione del patrimonio leggendario e favolistico della valle del Fersina non è affidata solamente alla trascrizione o alla traduzione dei racconti rilevati da Šebesta e da Luciano Borrelli, che con lui collabora nella ricerca¹⁴, ma si avvale anche degli apporti significativi di coloro (favolisti e linguisti) che, già a partire dalla fine dell'Ottocento, avevano percorso il territorio mòcheno¹⁵. Di fatto, settantuno dei racconti contenuti nel volume derivano da inchieste sul terreno, mentre gli altri ventotto sono ricavati da pubblicazioni di altri autori.

Nel libro, accanto ad alcuni testi riscritti in italiano o tradotti dal

¹⁰ Cfr. G. SELLAN, «Šebesta nel mondo magico dei mòcheni», in G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fersina*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2006³, p. VII.

¹¹ Edizioni del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. La seconda ristampa è del 1980, la terza del 2006 con una prefazione di Giuliana Sellan e un saggio di Christian Abry. In quest'ultima edizione al volume è allegato un DVD con il documentario di Giuseppe Šebesta, *L'età del legno nella Valle del Fersina*.

¹² G. ŠEBESTA, «Il racconto popolare dell'alta Valle del Fersina», in E. FOX (a cura di), *Cinquant'anni di fedeltà alla montagna*, Trento, Società degli Alpinisti Tridentini, 1970, pp. 56-67. Ricordiamo che nel 1957 Šebesta aveva dato alle stampe, in dieci esemplari numerati, *La Zubiana: racconto della Valle dei Mòcheni*, trasposizione letteraria di una leggenda udita dalla voce di Nicolaus Pompermajer.

¹³ Mentre l'introduzione sarà ripresa senza alcuna modifica nel testo del 1973, assieme alle leggende già pubblicate, i commenti un po' ingenui e categorici verranno omessi.

¹⁴ Conoscendo bene il tedesco, Luciano Borrelli traduceva – anche solo a voce, registrando – i testi che Šebesta riteneva utili per i suoi studi, come ad esempio quelli di Ignaz Vinzenz Zingerle, Hans Fink e Ludwig von Hörmann (informazioni di Luciano Borrelli).

¹⁵ Tra gli altri: I.V. ZINGERLE, *Sagen aus Tirol*, Innsbruck, Witting, 1850; Wagner, 1891²; L.von Hörmann, *Mythologische Beiträge aus Wälschtirol*, mit einem Anhang wälschtirolischer Sprichwörter und Volkslieder. "Zeitschrift des Ferdinandeums", Innsbruck, 1870; L. VON HÖRMANN, «Mythologische Beiträge aus Wälschtirol mit einem Anhang wälschtirolischer Sprichwörter und Volkslieder», in *Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg*, terza serie, 15, 1870, pp. 209-244; A. BARAGIOLA, «Folklore inedito di alcune colonie tedesche nella regione italiana», in *Bollettino di filologia moderna*, 4, 1902, 3-4, 10; 5, 1903, 12-13, 14; 6, 1904, 3-4, 8-9. Id., *I "Mòcheni", ossia i tedeschi della Valle del Fersina nel Trentino*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1905.

tedesco in italiano, vi sono soprattutto fiabe e leggende trascritte nella varietà di dialetto trentino utilizzato dai mòcheni come lingua di relazione con le comunità vicine. Solamente una delle leggende registrate da Šebesta è riportata in dialetto mòcheno¹⁶, grazie alla trascrizione di don Giacomo Hofer, collaboratore prezioso nelle ricerche del nostro studioso¹⁷, il quale non aveva la piena padronanza dell'idioma usato nella valle del Fèrsina. Come risulta dai nastri magnetici, Šebesta sollecita l'uso del trentino, anche quando la competenza di questo dialetto da parte degli informatori (specialmente donne) è scarsa. In qualche caso, l'etnografo chiede espressamente che lo stesso racconto venga narrato anche in mòcheno, ma, al momento della pubblicazione, riporta solo la versione in dialetto trentino.

Nell'introduzione al volume, l'autore ribadisce la necessità di attenersi fedelmente al dettato orale, pur ammettendo la possibilità di traduzioni e di semplificazioni di

«quei “riempitivi” comuni al modo di esprimersi di coloro che raccontano (ed allora... ed allora – disse... disse...)»¹⁸.

Qualsiasi alterazione potrebbe infatti compromettere la comprensione del significato del testo:

«...detti racconti popolari non possono essere snaturati, allungati, ridotti, rielaborati a proprio piacere. La frase detta in quel modo, il concetto espresso al di fuori delle “chiavi” possono localizzare un'area e scoprire analogie concettuali in aree vicine»¹⁹.

Se è vero che Šebesta, grazie alle sue doti letterarie, riesce abilmente a restituire nelle traduzioni il colore delle leggende e delle fiabe e il ritmo del parlato, nella trascrizione delle registrazioni il rispetto per il dettato orale viene talvolta sacrificato con l'eliminazione di ridondanze o di frasi poco chiare, con la sostituzione di parole più arcaiche e in qualche caso con l'omissione di interi periodi²⁰.

¹⁶ *De Kòtz wan Prigl* - «La gatta del Prighel», raccontata da Rosa Corn, del maso Drazeri di San Francesco, G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*, cit., pp. 54-55.

¹⁷ Cfr. G. Hofer, *De inger sproch. Beirterpuach ont gschichtn as bersntolerisch. Vocabolario e racconti in mòcheno - fersentaler Wörterbuch und Geschichten*, a cura di A.R. Rowley, Lusérn (TN), Istituto Culturale Mòcheno/Bersntoler Kulturinstitut, 2004. Presentazione e racconti di Giuseppe Šebesta. Il cd allegato contiene la registrazione, fatta da Šebesta, di 4 racconti in mòcheno letti da don Giacomo Hofer.

¹⁸ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*, cit., p. 1.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Si cfr., a titolo esemplificativo, la trascrizione di uno stralcio della leggenda della Graonstana, secondo il testo edito da Šebesta (1) e nella trascrizione da nastro magnetico (2): 1. «Alora la Graonstana la ga ciapà la mama e la ga sbregada su; la ga mes i tripe, el ciòf, el sangue en de na granda scudèla e l'altra la ga magnà e la s'è mesa en del lèt. Alora l'è vegnù 'sta popa e la dis: – Mama, son famada. La dis: ne l'arca gh'è dent frigolòti». 2. «Alóra la Graonstana la gà ciapà la mama e la la gà sbregada su, la gà mès i tripe e la tèsta e el sangue ten una granda scudèla e l'altra la

Bèpo Šebesta è un ottimo intervistatore, che formula domande precise, avendo bene in mente che cosa vuole ottenere, e cerca spesso conferma di ciò che già conosce, anche se talvolta il ritmo incalzante delle richieste impedisce agli informatori di esprimere compiutamente il loro pensiero. Si rileva, in generale, un profondo rispetto nei confronti degli altri, dei loro desideri di anonimato²¹, delle loro perplessità a rendere pubbliche le registrazioni o a parlare di fronte al registratore, che per molti costituisce un ostacolo. Sfruttando il suo ingegno tecnico, il nostro etnografo trentino-boemo, cerca di dare una soluzione a questo problema. Nel 1976 scrive a tal proposito:

«...vorrei aggiungere una considerazione sulla pratica del lavoro sul campo che nell'ambito etnografico io conduco da molti anni. Ho sempre osservato che quando, in queste indagini, si pone la fonte direttamente e a freddo davanti al registratore, interviene un blocco psicologico che spesso determina risposte non coerenti e talora travisanti la realtà. Nella mia prassi perciò mi sono fornito di una stazione trasmittente in miniatura collegata ad un apparecchio registratore collocato nella mia automobile ad una certa distanza dalla località dell'inchiesta, ad esempio un kilometro. In questo modo la fonte viene a trovarsi in una situazione di maggior agio, risponde più disinvoltamente e in modo più attendibile come hanno dimostrato ricerche condotte in profondità a questo proposito, specialmente da studiosi polacchi e russi che in questi settori sono oggi all'avanguardia»²².

Come testimonia Luciano Borrelli, questa pratica, che richiedeva la presenza di due operatori, venne effettivamente messa in atto da Šebesta. Attraverso un'antenna flessibile infilata nei pantaloni dell'intervistatore, il segnale veniva captato da un'altra antenna collocata all'esterno della macchina. L'altro operatore registrava il segnale, che tuttavia per la conformazione accidentata della valle era spesso molto debole. Anche quando, alla fine degli anni Sessanta, Šebesta cominciò ad usare il registratore Uher, meno ingombrante del precedente, l'apparecchio veniva mimetizzato in una borsa e il microfono in una tasca. Ci sarebbe piaciuto vedere all'opera il nostro etnografo, nelle vesti di una sorta di agente segreto del KGB, per registrare qualche leggenda sulle

gà magnà e la se gà més tel lét. Alóra l è vegnù sta pòpa la dis: "Mama – la dis – sòn famà". La dis: "Tel armadio ghè dènt – la dis – frigolòte"». La leggenda è attribuita da Šebesta a una narratrice (Rachele Petri), in realtà è raccontata da un uomo, forse dal marito di Rachele.

²¹ Giuliana Sellan, nell'introduzione alla ristampa del volume *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*, sottolinea l'accuratezza delle registrazioni fatte da Šebesta e l'assenza di interferenze da parte dell'uditore, ma anche la mancanza di dati sugli informatori, sulla modalità del narrare e sulla prossemica. Aggiunge tuttavia che di molti narratori rimangono le fotografie scattate dallo stesso Šebesta. Cfr., G. Sellan, *Šebesta nel mondo magico dei mòcheni*, cit., p. VII.

²² Commento alla relazione di Milko Matičetov, *Appunti sulla raccolta e lo studio delle tradizioni popolari tra i ladini di Sella*, in L. HEILMANN (a cura di), *L'entità ladina dolomitica*, Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino, 1976, p. 177.

Graonstane e sul *Bilmon* o per farsi raccontare dai mòcheni le pratiche funebri. D'altronde, queste precauzioni erano più che comprensibili, se pensiamo al lavoro pionieristico di Šebesta in valle dei Mòcheni, che non passava inosservato e suscitava non poche perplessità da parte della popolazione locale²³.

Che cosa andava cercando Šebesta nei racconti carpitati con le stazioni trasmettenti in miniatura o registrati alla luce del sole? Ci sembra di poter affermare che il nostro etnografo, di cultura e mentalità mitteleuropee, avesse in realtà poco interesse per la fiaba in quanto tale, specie per quella di magia, lontana dalla realtà, troppo proiettata in una dimensione meta-storica. Il suo obiettivo principale, chiaramente enunciato nel titolo e spiegato nella premessa al volume, era quello di dare concreta definizione alle «figure di fantasia» (streghe, nani, orchi, fate, uomini e donne selvatiche), ancora ben vive nell'immaginario dei montanari della valle del Fèrsina. Qualsiasi racconto, fosse esso fiaba o leggenda, in grado di aggiungere un tassello in più per delineare attributi e comportamenti di questi esseri fantastici, diventava oggetto di indagine. La ricerca delle varianti era dunque essenziale, come pure il riscontro con altre versioni raccolte da chi lo aveva preceduto nell'area o in zone finitime. Ma la raccolta delle varianti era altresì finalizzata a «ricavare lo schema permanente del racconto che esprimerà la prima verità dello stesso». La ricerca della struttura «originaria» del racconto, così come quella dell'individuazione «dell'area e dell'epoca di partenza iniziali» costituiscono, per il Nostro, l'obiettivo finale verso cui tutti gli studi di favolistica dovrebbero convergere²⁴.

La valle del Fèrsina è un micro-cosmo ideale per ipotizzare l'esistenza di centri di irradiazione e canali di diffusione dei racconti:

«Cominciamo a raggruppare geograficamente i nostri racconti in piccoli territori, rintracciando analogie in aree prossime, inseguiamoli nei loro sconfinamenti e negli innesti»²⁵.

Ed è proprio attraverso la messa a punto della «carta d'identità» delle figure di fantasia e dell'individuazione del centro di irradiazione

²³ L'incomprensione degli amati mòcheni nei confronti delle sue ricerche emerge in maniera evidente nel già citato documentario *Quasi una fiaba*, ma anche nel discorso di apertura della terza giornata del Convegno «Le Valli del Fèrsina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino», pubblicato negli atti con l'omonimo titolo, a cura di G.B. PELLEGRINI, M. GREITER, cit., pp. 257-58. Scrive Šebesta: «Nel mio libro "Sangue sull'Ave Maria", esalto il sacrificio, la fatica, l'operosità, la dignità, la capacità di dedizione ad un fine superiore, che è stato da sempre parte integrante della vostra vita. Della vita di voi tutti, che non avrei chiamati GIGANTI se non vi avessi potentemente apprezzati ed amati. Ieri ho avuto il dolore di constatare che voi non avete compreso, ma travisato questo mio anelito di solidarietà con il vostro mondo».

²⁴ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*, cit., pp. 1-2.

²⁵ *Ibidem*, p. 2.

delle stesse nella valle dei Mòcheni, che lo studioso ritiene di poter tentare una lettura diacronica del patrimonio di tradizione orale, distinguendo al suo interno l'apporto della cultura d'oltralpe portata dai minatori di origine svevo-bavarese-boema da quello di matrice locale:

«Levando, nella ricerca, strato da strato, come tante bucce, si riscopre il passato: sconvolto, frammentato, intatto. Il Mondo fiaba-leggenda, tradizione fantastica della valle dei Mòcheni si manifesta in racconti ingenui o fioriti. In essi si riesce a scoprire o la freschezza, la semplicità realistica aborigena od il mondo fantasioso degli gnomi, delle streghe che si è sovrapposto per influenza di decisi apporti d'oltre Alpe»²⁶.

La ricerca sul ricco patrimonio di tradizione orale della valle del Fèrsina permette dunque a Šebesta di arrivare alla conclusione che

«la fiaba-leggenda mòchena partecipa ad un substrato immaginazione-trasferibilità mitteleuropeo, suggestionato però da un quadro realistico di vita quotidiana pastorale, compressa da secolari esperienze estrattivo-minerarie. Così un gruppo di minatori, più evoluti, impongono ad una cultura arretrata, semplice ed ingenua un patrimonio culturale consolidato, raffinato»²⁷.

Anche se la contrapposizione tra la «semplicità realistica indigena» e «il mondo fantasioso degli gnomi, delle streghe» d'oltralpe ci sembra un po' troppo categorica, dal momento che le stesse figure di fantasia trovano ampia diffusione anche fuori dal contesto mitteleuropeo, come pure le fiabe riportate nel volume, riteniamo che alcune considerazioni di Šebesta meritino una più attenta valutazione. In particolare, la prospettiva di uno studio socio-economico, tecnologico, etnografico dei racconti, specialmente di quelli di natura leggendaria, e le suggestive indicazioni sui «corridoi lunghissimi» di diffusione come la «strada dell'ambra» e «la strada del sale»²⁸.

Aver focalizzato l'attenzione della ricerca sulle figure di fantasia e sul loro rapporto con i luoghi, ha consentito a Giuseppe Šebesta di mettere insieme un *corpus* di narrazioni di estremo interesse. Particolarmente significativi sono i numerosi esempi di ibridazione tra fiaba e leggenda: la temibile *Graonstana*, a metà strada tra una strega cannibale e una sciocca donna selvaggia, sostituisce il lupo in alcune truculente versioni di *Capuccetto Rosso* (AT 133)²⁹; la *Stempa*, che presenta tutti gli attributi di una

²⁶ *Ibidem*, p. 3.

²⁷ *Ibidem*, p. 198.

²⁸ *Ibidem*, p. 2.

²⁹ Si rimanda al saggio di C. Abry, «L'incubo della stua: del filar canapa e del filar budella», in G. Šebesta, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2006³, pp. XI-XV. AT, seguito dal numero, è il riferimento all'indice dei tipi A. AARNE, S. THOMPSON, *The types of international folktales. A Classification and bibliography*, Helsinki, 1973.

strega ma è anche una donna dei boschi, sposa dello *Stempon*, diventa l'antagonista in una versione di *Hansel e Gretel* (AT 327).

L'altro filone importante, è quello dei racconti minerari che, come afferma Šebesta,

«offrono un quadro completo di usanze minerarie, di ricchezza, di folklore, sortilegio e magia, di posizione di insediamenti temporanei e permanenti»³⁰,

al punto da consentire l'individuazione di siti di scavi e di fusione medievali. La raccolta di leggende su nani, tesori nascosti, minatori, si inserisce all'interno di un settore di studio particolarmente caro al nostro etnografo, che mai perse di vista nelle sue ricerche la dimensione storica.

Attraverso le indagini sul patrimonio favolistico e leggendario, Giuseppe Šebesta cerca ulteriori chiavi di lettura per dare un senso alla complessa realtà della «Valle dei Giganti», scoprendo al tempo stesso delicate immagini poetiche, spaventose personificazioni del male, sentimenti e comportamenti primordiali, che non lo lasciano indifferente, diventando negli anni importante fonte di ispirazione.

Vorrei concludere il mio breve contributo riportando la trascrizione in mòcheno e la traduzione italiana, di un'altra variante inedita della *Graustana del Kisereck-Cappuccetto Rosso*, raccolta da Giuseppe Šebesta e narrata da una delle sue informatrici più amate: Rosa Corn di Fierozzo³¹.

³⁰ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fersina*, cit., p. 83.

³¹ Ringrazio Teresa Battisti per la trascrizione e la traduzione del testo, il *Bernstoler Kulturinstitut* di Palù per averne consentito la pubblicazione e Giuliana Sellan per la preziosa collaborazione.

Dert kan Joppenn hòts gahòp an pare, a mama, ont a diarndl. Ont dora de doi mama dert hòt kein: «Nimm, hòlda, i gib der en an zea'dl a ker proat ont a ker bai' ont a ker zicker ont a ker café ont a ker proat ont de trost s anau en de nu'na as Kisereck».

Ont alura s doi diarndl hòt ganommen dos proat, dos zea'dl, petn doi zai drinn ont de ist gongen as Kisereck. Ont doum as Kisereck hòts gamackn en de tir: «Tua mer au nu'na, tua mer au nu'na». Ont dora de doi nu'na hòt au gatun, (dora bia ist as do hòst) ont dora ist si anin gongen. S hòt bol schubet tschechen s diarndl as nèt de nu'na ist, ma s hòt nèt prope kennt.

«Bia ist as de hòst sella lonka zenn?»

«(S ist being) nogaler kain, ver nogaler kain».

«Bia ist as de hòst sella lonka o'neigl?»

«Ver stuppn zankn, ver stuppn zankn.»

Dora dos diarndl hòt kein: «Bos hòst semm anau gahenk nu'na?»

«Stre' gorn, stre' gorn, stre' gorn».

«Nu'na bos hòst semm unter en pett?»

«An knau gorn, an knau gorn».

Dora: «I hon noat za kakn, nu'na i noat za kakn. Nu'na i hon noat za pidln».

Ont alura hòt ses u'gahenk en a pantl ont hòts anaus vour de tir.

«Bou schell e kakn?»

«Kak en hantl ont birf en bantl!»

«I hon noat za pidln»

«Pidl en biagl ont birf en kriegl»

«Nu'na i hon noat za kakn. Nu'na i hon noat za pidln».

«Kak en hantl ont birf en bantl. Pidl en biagl ont birf en kriegl».

Ont alura s diarndl ist semm vour de tir gaben, u'gahenk en pantl ont schauk a ker umadum ont vinnt a sella klingl van a messerl, an aisndl. Ont sok, ont sok o' s pantl ont dora ist aro ka aker va Kisereck aro, kimp aro asn Pourn ont ka Breil aro ont ka Etzeng aro ont kan Treigl aro ont hinter de haiser aro ont geat ano, geat ano en pet: «Mama, tata teat mer au!» Au gatun ont dora ist anin gongen en de mitt en pett gonz derschreckt. Dora semm hòts kein asou..., ist semm gaben. Ont a ker derno pata-plim, pata-plum kimp de Graustana as a prèchl, ist si aro ont autschetzt as a prèchl ont aro.

«Barest nèt bou do barst tannt e de raisn zar stap ont za lap! Schlòk aus de mitt en sèll kail semm... Baret nèt der sèll kail semm en de mitt. Baret er nèt der sèll kail!»

Ont derbail, dora s diarndl ist gaben semm ont si hòt gamiast semm lòn de prèchl ont gea' hoa'm, bavai s diarndl ist gaben semm ka de sai' mama ont kan sai' tata.

³² Archivio Bernstoler Kulturinstitut, Fondo Giuseppe Šebesta, Cd 1.D, Traccia n. 2. Voce: Rosa Corn, Maso Raich, Fierozzo/Vlarotz. Datazione: anni Sessanta del XX sec. Ricercatore: Giuseppe Šebesta. Trascrizione e traduzione in italiano: Teresa Battisti (BKI).

Su agli Joppenn c'era un papà, una mamma e una figlia. E questa mamma le ha detto: «Prendi, aspetta, in una cesta ti do un po' di pane un po' di zucchero e un po' di caffè e un po' di pane e gliela porti su alla nonna su al Kisereck».

Allora questa bambina prese il pane, la cesta con dentro queste cose e andò sul Kisereck. E sul Kisereck battè alla porta : «Aprimi nonna, aprimi nonna!» E la nonna le aprì, ed entrò. La bambina vide subito che non era la nonna, ma non la conosceva bene.

«Com'è che hai denti così lunghi?»

«Per masticare chiodi, per masticare chiodi!»

«Com'è che hai unghie così lunghe?»

«Per andare in giro a graffiare, per andare in giro a graffiare».

Poi la bambina disse: «Cos'hai attaccato lì sopra?»

«Matasse filate, matasse filate, matasse filate».

«Nonna cos'hai lì sotto il letto?»

«Un gomitollo filato, un gomitollo filato».

Poi «Mi scappa la cacca, nonna mi scappa la cacca. Nonna mi scappa la pipì!»

Allora la legò con uno spago e la lasciò andare di fuori.

«Dove faccio la cacca?»

«Fai la cacca nella manina e buttala sul muretto»

«Mi scappa la pipì!»

«Fai la pipì nella culla e buttala nel vasetto»

«Nonna, mi scappa la cacca. Nonna mi scappa la pipì!»

«Fai la cacca nella manina e buttala sul muretto. Fai la pipì nella culla e buttala nel vasetto».

La bambina era fuori dalla porta, attaccata allo spago e guardandosi in giro trovò un cavachiodi di un coltellino, un ferretto. E sega, e sega via lo spago e poi è venuta giù per i campi del Kisereck, giù sul Pourn e poi al Breil e giù per la Etzeng e poi al Treigl e giù dietro le case e va giù e giù a letto: «Mamma, papà apritemi!» Aperta la porta va dentro e si mette in mezzo al letto tutta spaventata. Poi lì raccontò, era lì. E dopo un pò pata-plim pata-plum arriva la Graustana su una gramola, si era seduta su una gramola e giù.

«Se non fossi dove sei, ti ridurrei in polvere...! Buttatelo fuori quel cuneo... Non ci fosse quel cuneo lì nel mezzo. Non ci fosse quel cuneo».

E intanto, la bambina era lì e la Graustana ha dovuto lasciare lì la gramola e tornare a casa, perché la bambina era lì dalla sua mamma e dal suo papà.

Giuseppe Šebesta e Angelini

La Fondazione Giovanni Angelini - Centro Studi sulla Montagna, ha con Giuseppe Šebesta un debito morale considerevole; in effetti, l'intera provincia di Belluno ha un grande debito nei suoi confronti. All'epoca della nascita della Fondazione, *Bèpo* ha rappresentato per noi un padre spirituale, un ispiratore, un suggeritore di un metodo di ricerca, di un'attività culturale ad ampio raggio, non settoriale. Infatti, la Fondazione – che si basa essenzialmente su una biblioteca specialistica dedicata alla montagna – pone per statuto il proprio scopo nella ricerca scientifica e nella formazione culturale relativa alla montagna quale ambiente geografico, geologico, naturalistico, alpinistico, antropologico, economico, artistico... un unico oggetto da considerare, come fosse un cristallo, nelle mille sfaccettature che lo compongono e in modo possibilmente integrato. Anche il Consiglio scientifico, negli interessi e nella provenienza dei membri, riflette l'attenzione per ambiti disciplinari diversi e riunisce aree dell'intero arco alpino.

Non a caso Šebesta tenne la prolusione nel corso della giornata inaugurale dell'8 giugno 1991, dedicandola alla figura umana di Giovanni Angelini, in collaborazione con Giovan Battista Pellegrini, uno dei pilastri della Fondazione, che ne tratteggiò la dimensione scientifica. Šebesta aveva collaborato con Pellegrini alla redazione dell'Atlante storico-linguistico etnografico del Friuli (ASLEF) e lo stimava profondamente non solo per la competenza, ma anche per la chiarezza espositiva, per l'ingenuità quasi scoperta e tanto poco baronale, il rigoroso rifiuto di ogni opportunismo nella ricerca della verità scientifica, l'unico risultato che gli interessasse raggiungere. Era affascinato dalla linguistica, che non conosceva, e dalla toponomastica – in particolare dalla microtoponomastica – soprattutto se intesa quale raccolta di fossili che permettono di rievocare i molteplici significati di un passato vissuto dalla gente comune o di svelare le stratificazioni della storia.

L'assonanza d'interessi e d'impostazione che avvicinavano Šebesta ad Angelini e la condivisione degli scopi della Fondazione, lo indussero a lasciare alla nostra biblioteca una donazione cospicua, costituita soprattutto di libri.

Lasciamo che sia *Bèpo* a «parlare», riportando alcuni passi tratti dal



discorso inaugurale tenuto a Belluno nel 1991, in occasione della nascita della Fondazione.

«Molti anni or sono ho cercato Angelini a Pecol per proporgli una indagine su una millenaria pista del rame attraverso le sue montagne. Ma una sua partenza improvvisa mi tolse questa possibilità; soltanto un ventennio dopo, io ho concluso questo lavoro che sarà ormai pubblicato¹, su questa strada importante attraverso le Alpi»².

Šebesta riconosceva delle analogie tra la personalità di Angelini e la propria:

«Ogni tanto accade che un uomo, al di fuori della sua professione, senta la necessità di seguire altre strade, non per emergere o per imporsi, ma per soddisfare altre aspirazioni che gli urgono dentro. Allora, pur continuando il suo lavoro, dentro lo stesso, si viene modellando una duplice, una triplice vita, dove egli riesce a recuperare gli altri mondi, altri modi di analizzare, di sentire. Questa è stata la scelta-vita di Giovanni Angelini».

«La montagna gli è dentro nel sangue sin da ragazzo, come necessità e qualcosa di più ... Ognuno di noi ha il suo personale balcone per osservare il mondo. Per Angelini lo fu la montagna in condivisione con il fratello. Non per l'ebbrezza della scalata, ma per osservare, al di fuori degli affari quotidiani, il mondo che lo circondava. E per tuffarvisi dentro col silenzio, con la meditazione. Guardando dalle vette ebbe la certezza che siamo nessuno, *noi sion nia* ripeteva. Una consapevolezza che lo seguirà tutta la vita».

«Dalla cima della montagna tutto acquista una nuova dimensione. Ai piedi delle pareti si allargano le vaste praterie e sotto il mantello dei boschi, più sotto ancora i prati, gli arativi e i piccoli paesi ... E in questa visione Angelini ha la certezza che la montagna non sia stata ancora descritta come lo meriterebbe, una montagna vissuta dall'uomo in tutte le sue esperienze di incontro e scontro».

«Una montagna dove l'uomo è vissuto dalla sua esperienza primigenia ad oggi in una globalità dove preistoria, storia, geologia, botanica, topografia, dialettologia, lavoro umano, regole di vita trovano la ragione di coesistere interdisciplinamente».

«Sulla montagna vista dal "grande vecchio" vivono i mestieri del fabbro, del chiodaiolo, del fonditore ed infine è lì che giungono i grandi naturalisti ed esploratori-scalatori e gli illustratori stranieri [di cui Angelini raccolse un repertorio di documentazione ineguagliabile]».

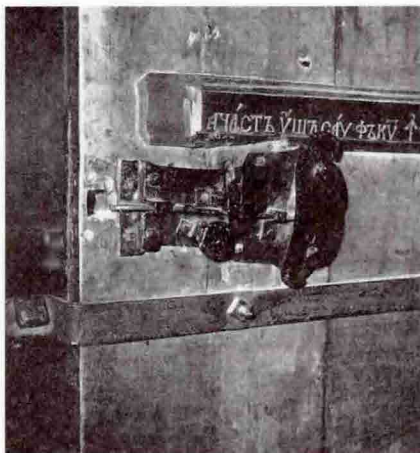
«Soltanto i primi visitatori, agli albori dell'alpinismo, che avevano occhi e capacità di artisti oltre che di naturalisti, ci hanno lasciato descrizioni letterarie e pittoriche, che sono rimaste classiche e ci hanno educati alla comprensione del fascino della montagna»³.

A Šebesta piaceva molto il libretto *Sentieri*, che considerava una specie di testamento spirituale di Angelini, e che non a caso si apre con

¹ G. ŠEBESTA, *La via del rame*.

² G. ŠEBESTA, «Ricordo di Giovanni Angelini», p. 30.

³ *Ibidem*, pp. 25, 27, 28.



un frammento di Eraclito: «La via che sale e la via che scende sono la stessa cosa».

«Non molti penso, che vanno sui monti pongono mente alla vita dei sentieri: che pur vivono della vita degli uomini. Quanti, ripeto, si chiedono come un sentiero nasce e progredisce, si conferma e consolida, ha deviazioni o varianti o interruzioni, ovvero decade si deteriora si smarrisce o si cancella, infine scompare? Eppure ogni sentiero ha la sua storia e, per così dire, la sua ragione d'esistere che può rimontare indietro nei tempi, fin dai primi insediamenti nelle valli».

«Tutti i sentieri certamente hanno una loro storia, lunga o breve che sia – oh, la si potesse ricostruire –, poiché furono le vie vitali della montagna, orme d'insediamento e tragitti creati dall'esistenza e laboriosità di uomini e animali fin nei luoghi più reconditi e sui monti, testimonianze e opere durature o caduche come tutte sono quelle della vita e delle generazioni, che si avvicinano e susseguono sulla terra»⁴.

La donazione

L'importante donazione che Šebesta e la moglie Natalia Endrizzi fecero al Centro Studi sulla Montagna negli anni immediatamente successivi alla fondazione, consiste in primo luogo in riviste e volumi di argomento etnografico, riguardanti, in parte rilevante, le regioni slave; regioni che sempre attrassero l'attenzione di Šebesta, da un lato a motivo della sua origine e del legame naturale che lo univa alla Boemia, ribadito dalla costante partecipazione, dal 1977 al 1988, ai congressi internazionali di tradizioni popolari di Gorizia, dall'altro, a causa dell'amore per un mondo tanto variegato e ricco culturalmente e dal desiderio di valorizzarne le aree più povere e dimenticate. Vi sono quindi i volumi riguardanti l'archeologia e la metallurgia, un altro filone di ricerca assiduamente

1. *Sbornik Etnografskog muzeja u Beogradu (1901-1951)* - Guida del Museo etnografico di Belgrado (1901-1951)

2. Serratura conservata presso un monastero rumeno. D. GIURESCU, A. PĂNOIU, *Feronerie vechi românești*.

3. Martello a mano. P. FELLER, F. TOURRET, *L'outil. Dialogue de l'homme avec la matière*.

⁴ G. ANGELINI, «Sentieri», pp. 475, 476.



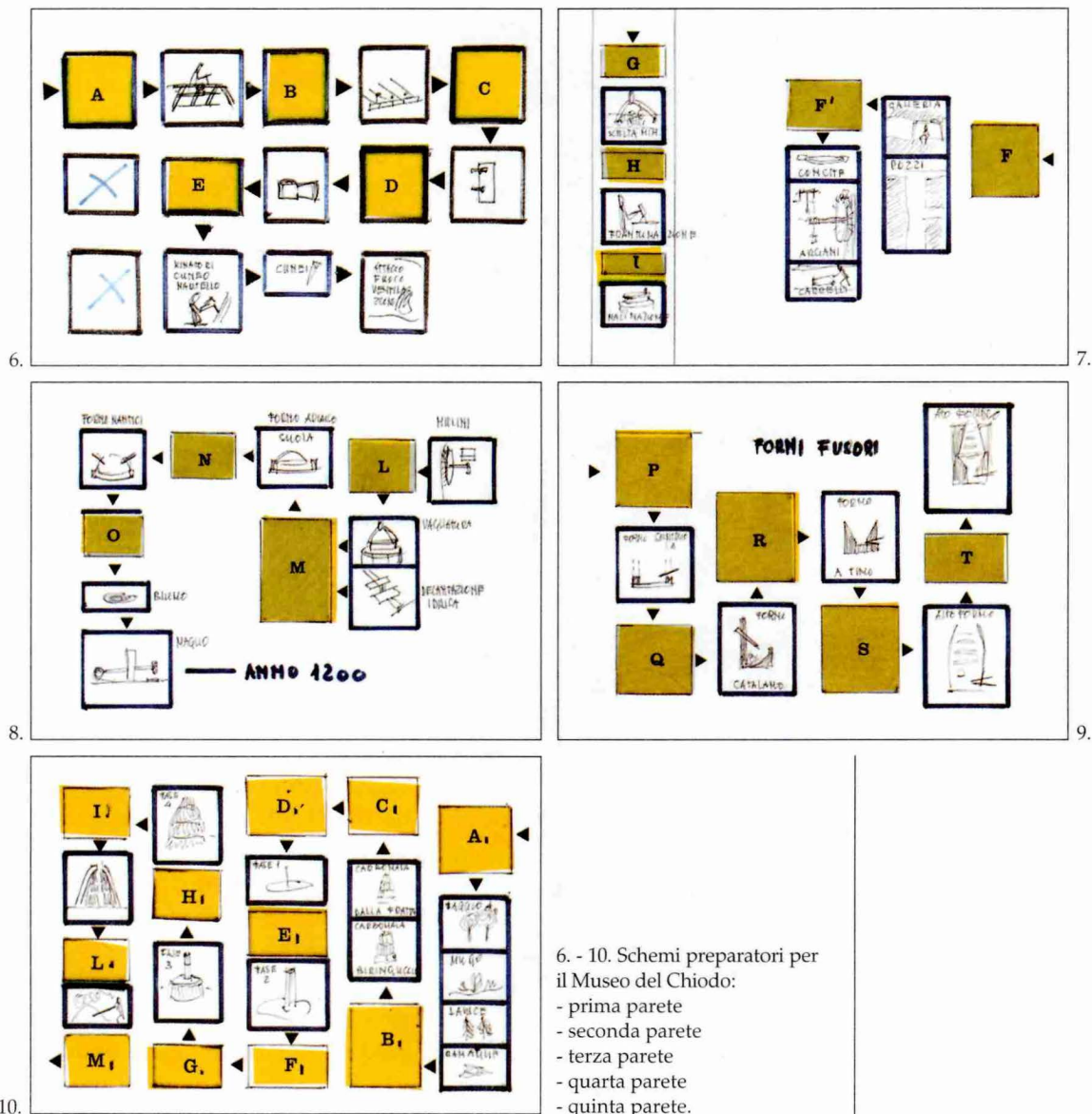
4. Il castello di Andraz in un disegno che accompagna una lettera del capitano Chiusole.
5. Tromba idroeolica. G. ANGELINI, «Fusine in Zoldo».

frequentato da Šebesta, quali *Feronerie vechе românească* (Antiche forge rumene) di Dinu Giurescu e *Andrei Pănoiu o L'outil. Dialogue de l'homme avec la matière* di Paul Feller e Fernand Tourret, da cui emerge pienamente la rilevanza dell'attrezzo: in un attrezzo che «parla» si possono scoprire il tempo e l'armonia, un attrezzo è testimone del tempo e, se ci si ferma ad ascoltare con attenzione, rivela segreti insospettati. E infatti, Šebesta è stato un precursore della moderna e consolidata linea di ricerca dedicata alla cultura materiale.

Oltre a libri e riviste, caricature e pupi, bobine cinematografiche e quadri, sono giunti alla Fondazione, da parte di Natalia, discendente dei Chiusole, un esemplare in pietra dello stemma antico della famiglia attribuito al XIII secolo, la cui figura araldica principale è un agnello che rappresenta la dedizione della famiglia alla casa d'Asburgo, e i quadri della madre, Maria Magni in Endrizzi. Šebesta e la moglie intendevano, attraverso la donazione, sottolineare il legame tra la cultura trentina e la cultura bellunese, sottolineare una parentela ideale tra due mondi appartenenti alla montagna e tanto somiglianti.

Il filo rosso tra montagna bellunese e trentina

Bèpo si commosse, infatti, quando nel 1993 ricevette da Andrea Angelini un libretto sul castello di Andraz contenente una lettera del



6. - 10. Schemi preparatori per il Museo del Chiado:

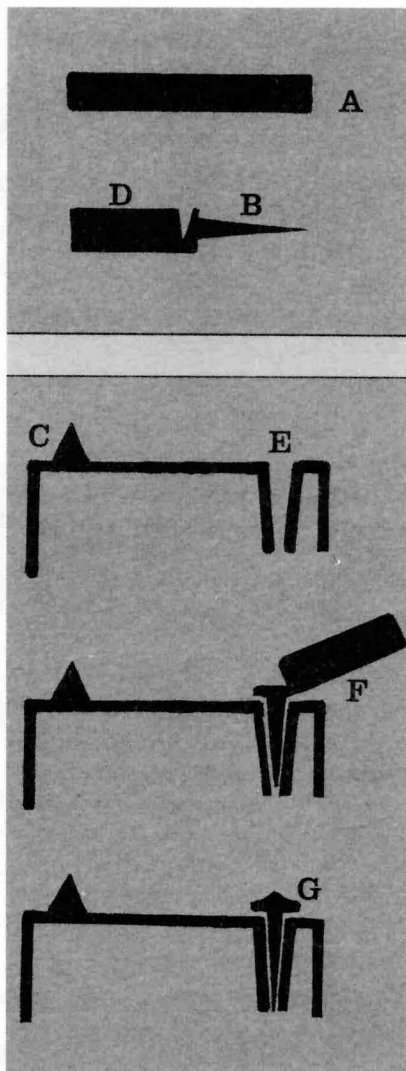
- prima parete
- seconda parete
- terza parete
- quarta parete
- quinta parete.

capitano Chiusole, che nel castello aveva compiuto importanti lavori di restauro⁵. Scoprire che un membro della famiglia della moglie aveva risieduto nell'alta val Cordevole, in provincia di Belluno, gli diede una forte emozione e gli permise di cogliere un filo rosso, un legame tra la montagna bellunese e la montagna trentina lungo la «via del ferro», che

⁵ Il capitano Chiusole proseguì con decisione i lavori di restauro del castello che, intrapresi in seguito all'incendio del 1516, all'epoca del suo arrivo, avevano interessato la parte esterna del complesso e si conclusero nel 1599, a distanza di un'ottantina d'anni.

11-12. La fabbricazione del chiodo in Zoldo.

Si porta al calor rosso una vergella di ferro (A) che viene battuta con il martello in modo da allungarla e appuntirla per ottenere il gambo (B); si incide, quindi, la vergella mediante il tagliolo (C), avendo cura di non staccarne completamente il chiodo (D). Il gambo viene inserito nella chiodaia (E), la vergella viene piegata, separandola dal chiodo (F) e si modella in vario modo la parte che emerge dalla chiodaia, dando forma alla testa del chiodo (G).



aveva appena iniziato a studiare e approfondire. Fu per Šebesta il segno «premonitore» di una continuità culturale da portare in luce.

E proprio per l'attaccamento nei confronti di Angelini e dei luoghi dello sfruttamento secolare del ferro, in seguito alla lettura di «Fusine in Zoldo»⁶, Šebesta progettò, nel corso degli anni Novanta, un Museo del Chiodo per la val di Zoldo, di cui conserviamo gli schemi preparatori, ispirati a un'impostazione storica e nel contempo tecnologica molto precisa. Sembra opportuno riprodurne alcuni, al fine di onorare il museografo e per far conoscere il suo metodo di lavoro.

Il Museo del Ferro e del Chiodo è stato aperto a Forno di Zoldo nel febbraio 2006, con un impianto prevalentemente antropologico: il percorso espositivo è imperniato sulla rappresentazione dell'uomo, della sua fatica, degli umili gesti quotidiani che lo rendono protagonista della storia di una valle alpina: l'uomo che a Šebesta tanto stava a cuore.

Šebesta ha lasciato tracce profonde nell'intera provincia di

Belluno con le sue provocazioni culturali; provocazioni quasi ansiose, perché ispirate dalla consapevolezza che il tempo fugge e gli uomini dimenticano: si pensi al Museo degli zattieri di Codissago, ma non solo. Šebesta ha creato, attraverso gli stimoli culturali che scaturivano da un'attività poliedrica e instancabile, le premesse per consolidare il filo rosso che congiunge la montagna bellunese e quella trentina.

- G. ANGELINI, «Fusine in Zoldo», in *Rivista Bellunese*, 1, 1975, 5, pp. 136-158.
- G. ANGELINI, «Sentieri», in R. CIROLINI, E. MOSNA, *La S.A.T. Cento anni. 1872-1972*, Trento, Società degli Alpinisti Tridentini, 1973, pp. 473-492; è disponibile una nuova edizione del saggio: G. ANGELINI, *Sentieri*, Belluno, Fondazione Giovanni Angelini, 2005.
- P. FELLER, F. TOURRET, *L'outil. Dialogue de l'homme avec la matière*, [Brussels], Albert de Visscher, [1970].
- D. GIURESCU, A. PĂNOIU, *Feronerie vechi românească*, București, 1967.
- G. ŠEBESTA, «Ricordo di Giovanni Angelini», in A. ANGELINI, E. CASON (a cura di), *Atti 1991. Gli insediamenti umani come controllo della vulnerabilità della montagna*, Belluno, Fondazione Giovanni Angelini, 1992, pp. 25-32.
- G. ŠEBESTA, *La via del rame*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000².

Il lavoro dell'uomo nel lavoro di un uomo

di Emanuela
RENZETTI

In seguito ad alcuni incontri svoltisi nella Facoltà di Sociologia¹ nell'anno accademico 1981-82, pensai di proporre a Šebesta un'intervista per una serie radiofonica. La conversazione avrebbe dovuto essere incentrata sugli aspetti materiali della cultura alpina, e rammento bene che, prima della trasmissione, durante due prove, avevamo perfezionato la scaletta accordandoci sulla sequenza e l'argomento delle domande. Sapendo quanto gli stesse a cuore precisare quali oggetti, attrezzi e macchine fossero serviti per lavori particolari o altamente specializzati, e quanto ritenesse importante stabilire in quale contesto della dinamica di vita territoriale erano entrati, come erano stati accettati, quanto tempo avevano resistito e quando avevano definitivamente cessato di vivere², avevo orientato l'intervista sui mulini e sulle segherie, che nel ciclo del grano e in quello del legno davano bene conto di come l'*homo faber* valligiano fosse giunto al culmine delle conquiste tecniche sfruttando le acque e i dislivelli tipici del territorio alpino.

Il giorno della trasmissione, già seduti nello studio davanti ai microfoni, Šebesta guardandomi con severità, mi dice che non ha più intenzione di seguire la traccia concordata, che non vuole essere costretto entro termini che non condivide e che nel suo pensiero lo spazio semantico della cultura materiale è troppo angusto. L'ergologia, forse, può rappresentare un ambito sufficientemente ampio di discussione, a patto però, di non ridurla allo studio del risultato ultimo di ciò che veniva e viene impiegato «per» lavorare, ma di lasciarla libera di spaziare dalla necessità, all'idea e da questa, all'attrezzo e alla macchina³. Dalle rapide battute che scambiamo nel poco tempo di cui si dispone, emerge chiara una seconda questione tra l'ontologico e il metodologico, dalla quale non può prescindere: scoprire le soluzioni prime, se non quelle originarie e,



¹ Nell'anno accademico 1981-82, Giuseppe Šebesta era stato invitato alla Facoltà di Sociologia dal preside Pierangelo Schiera, per incontrare studenti e docenti interessati a conoscere un po' di storia del lavoro umano. Allora, il clima generale e l'organizzazione didattica consentivano agli studenti di seguire un corso libero, cioè – diremmo oggi – non finalizzato all'acquisizione di crediti, e ai docenti di dialogare in forma pubblica ma in modo irrituale con ricercatori afferenti ad altri ambiti disciplinari. G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, pp. 153-154.

² *Ibidem*, p. 117.

³ *Ibidem*, particolarmente le pp. 236-246; si veda anche quanto a questo proposito ha scritto Togni, in R. TOGNI, G. FORNI, F. PISANI, *Guida ai musei etnografici italiani*, pp. 34-35.

attraverso la comparazione, vagliare le sovrapposizioni tecniche da cui sono state rivestite in modo da isolare le trasformazioni, da decodificare e precisare storicamente i singoli mutamenti. Bisogna decidere velocemente e, tra il rischio di perdere un'occasione interessante e quello di una diretta non concordata, scelgo il secondo. Va tutto per il meglio, perché, come dice Bèpo alla fine, quando passioni ed esperienze si confrontano, non può che andar così.

Cosa ha a che fare tutto ciò con l'argomento che desidero affrontare in questo intervento? Molto, perché nella nostra conversazione di allora e in quelle che seguirono, mi resi conto della apparente distanza ma della reale sovrapponibilità dei percorsi logici e metodologici di chi aveva affinato doti scientifico-tecnologiche e sapeva disegnare, progettare e ricostruire, prima ancora di essere etnografo, e di chi, invece, nell'affrontare la cultura materiale partiva da una formazione storiografico-antropologica⁴.

La storia delle classi dominanti è per un aspetto storia della produzione del potere e per l'altro storia della produzione intellettuale; se si accetta però l'opposizione dominanza-subalternità, è altresì necessario ammettere che la storia dei dominati sia, o quella della crescita di consapevolezza della propria condizione e della reazione a questa, o storia dello sfruttamento e quindi della produzione materiale cui sono costretti. Si muove, dunque, in entrambi i termini dell'opposizione, tra storia politica e storia economica.

Mentre gli aspetti fondamentali che riguardano la storia delle classi dominanti sono documentati nelle fonti scritte, non altrettanto avviene per quelle subalterne. La scrittura è molto a lungo strumento di potere, di classe.

Il lavoro particolarmente duro e lo scambio con la natura tanto faticoso, abbisognavano di strumenti resistenti, realizzati in materiali che potessero durare e riprodurre la *routine* della fatica. Molti di quegli attrezzi, grandi o piccoli, si sono conservati e rappresentano le testimonianze involontarie della storia.

Questi prodotti manuali, pur essendo utili essenzialmente nella vita pratica, ed essendo quindi legati al sostentamento, non sono privi di una propria qualità comunicativa, esattamente come i prodotti intellettuali, sebbene nati per comunicare, non sono tuttavia privi di una loro materialità e vengono a loro volta proficuamente impiegati.

Ciò che forse maggiormente differenzia gli uni dagli altri è, mi sembra, la volontarietà o involontarietà della trasmissione; spesso, o almeno nella maggior parte dei casi, il supporto materiale cui i pensieri si affidano non ha consistenza durevole e si deve a particolari gruppi umani il fatto

che si siano tramandati. Perciò queste risultano essere testimonianze volontarie della storia.

Non si può dimenticare, infine, che esistono anche testimonianze volontarie in materia durevole in cui il lavoro delle classi dominate entra a far parte della storia della cultura delle classi dominanti più ancora che con l'economia; di queste mi occuperò nella seconda parte della presente riflessione.

Šebesta per molto tempo ha studiato e ordinato i fatti che appartengono alla storia del lavoro dell'uomo inserendoli in una serie, comparandoli con quelli che precedono e seguono, ha esaminato fenomeni ripetitivi e quotidiani entro l'ambito di un modo di produzione, ma ha rifiutato l'idea di considerare il suo lavoro *tout court* come lo studio della cultura materiale. Ha scelto, invece, l'ergologia. Anche l'ergologia rifugge, quanto la cultura materiale intesa come sopra, da una storia eventografica e perciò si rivolge a particolari tipi di fonti, a particolari tipi di problemi, a particolari tipi di spazio e infine a particolari tipi di tempo. Viene alla mente la distinzione di Ferdinand Braudel tra storiografia tradizionale, interessata ai ritmi brevi del tempo, all'individuo, all'avvenimento che ci ha abituato al racconto frettoloso, drammatico, di breve respiro, al tempo del cronista, del giornalista, e storiografia, che affronta problemi di lunga durata e riflette assieme ad altre scienze sociali⁵. Mi sembra che Šebesta sia su questa linea e assuma una posizione simile a quella di Hubert Deschamps, per il quale la storia non può prescindere dall'etnografia

«dal momento che lo sforzo per costruire e spiegare il passato non si limita più alla politica o alle battaglie, ma si volge al tentativo di cogliere la vita totale dei popoli, le loro tecniche, le loro economie, le loro forme sociali...»⁶.

Sul piano delle civiltà, la storia non può che incontrare l'etnologia e diventare una sorta di etnologia del passato. I suoi problemi riguardano le uniformità che si manifestano nelle azioni socio-economiche; regolarità e ricorrenze che concernono la vita delle masse diventano il suo oggetto e l'obiettivo è stabilire modelli e periodizzazioni.

Rifiutando la storia-racconto, anche l'ergologo cerca di affrontare i problemi studiandoli sistematicamente – con il rigore di una scienza naturale – e in questa prospettiva sceglie, come si diceva, avvenimenti che abbiano un carattere ripetitivo. Dal momento che si privilegiano serie, o meglio fonti che privilegiano serie, ecco che si è costretti a rivolgersi all'immensa riserva del non scritto, della cultura materiale appunto, la quale sottintende sempre una tematica strutturale, etnologica, storico economica e pertanto l'interesse per l'aspetto sociale delle azioni umane, cioè per la storia dei fenomeni irreversibili, dei tempi lunghi delle

⁵ F. BRAUDEL, «Histoire et sciences sociales: la longue durée».

⁶ H. DESCHAMPS, J. POIRIER, «Histoire et ethnologie», p. 1434.

masse lavoratrici. L'ergologo non può partire dalla biblioteca, è costretto a lavorare in «presa diretta», nella dimensione geografica, sul territorio, tenendo conto del terreno come tessuto connettivo della storia. Come l'archeologo è uno storico che lavora all'aria aperta. Allora, il metodo archeologico non appare più come uno strumento per lo studio di determinate società antiche, bensì come un metodo di ricerca per lo studio della «storia reale» umana, dalla preistoria ai giorni nostri:

«La situazione attuale di ricerca etnografica è consimile a quella dello scavo archeologico»⁷.

«Apprendere la storia dell'esperienza umana attraverso la massa dei mezzi creati dall'uomo e da lui adottati – sono parole di Šebesta – è difficile come imparare a conoscere la storia dell'arte. Scoperte le motivazioni delle varie tematiche espresse attraverso la pittura, la scultura, l'architettura, lo studioso diventa un esperto solo quando, passando e ripassando il materiale documentaristico ... davanti all'occhio ed alla mente, lo avrà imprigionato dentro di sé in modo tale da riproporlo immediatamente alla memoria quando gli serva»⁸.

Ma in campo etnografico, al contrario di ciò che è accaduto nell'ambito storico artistico, «non esistono libri dove sia stato documentato ... attraverso il disegno o la fotografia, il complesso materiale popolare»⁹. Dunque, analisi simili, debbono essere condotte a partire da vastissime competenze storiche e iconografiche, ma ciò che le rende uniche, e questo è il caso di Šebesta, è che poggino anche su un sapere esperienziale e tecnico assai raffinato.

Una delle testimonianze volontarie in materia durevole in cui il lavoro delle classi dominate è entrato a far parte della storia della cultura delle classi dominanti e che ha costituito una formidabile occasione per Šebesta di dare compiutezza assoluta alla visione che ho fin qui cercato di tratteggiare, è il Ciclo degli affreschi della Torre Aquila nel Castello del Buonconsiglio di Trento. Lo studio gli venne affidato e fu svolto quando ormai i doveri del suo Museo non lo assorbivano più e poteva dedicare l'insaziabile curiosità e l'inesauribile energia a un'opera di simile respiro.

Rara l'ampiezza del ciclo e soprattutto la scala monumentale, ma raro anche l'impegno del pittore che lavorò per Giorgio di Liechtenstein poiché, le singole unità – i mesi – non sono presentate sinteticamente illustrando una sola attività significativa scelta come caratterizzante, ma raccolgono, in cornici di paesaggio variate e vaste, diversi episodi e differenti azioni. Il lavoro degli uomini, contadini, pastori, boscaioli, artigiani, pescatori e cacciatori si interseca con i passatempi dell'aristocrazia e, tut-

⁷ G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, p. 118.

⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁹ *Ibidem*.

tavia, le testimonianze della fatica non si limitano agli attrezzi e ai gesti visibili, sono parte integrante di ogni porzione/scena, poiché permeano il territorio con le case, le mura, le strade, i campi, gli orti, i giardini, le chiese e i castelli. Di più, mescolando la costante operosità del popolo ai giochi e ai dilette dei ricchi, l'abbigliamento frusto e i piedi nudi ai tessuti preziosi e ai gioielli, i visi corruciati e i corpi rozzi ai lineamenti sottili, alle acconciature e alle figure snelle, il maestro dei Mesi sembra voler creare proprio un metodico raffronto tra subalternità e dominanza, unico nel suo genere, e dunque privo di modelli di riferimento¹⁰.

Si è stabilito ormai che gli affreschi di Torre Aquila risalgono ad anni precedenti il 1407, e tanta cura dei particolari, tanta ricchezza documentaria di attività e di attrezzature per svolgerle deve aver costituito per Šebesta un invito a considerare quella lunga durata delle soluzioni «geniali», in modo complessivo, in una sorta di sintesi, una specie di somma dei saperi in cui, a chiusura di ricerche sviluppate per quasi mezzo secolo, non avrebbe osato sperare di cimentarsi.

L'organizzazione dell'analisi, quindi, doveva essere esemplare e seguire un registro il più possibile essenziale e lineare. Cercherò ora di sintetizzare la logica dell'esame che Šebesta conduce.

Sceglie di occuparsi del primo mese, gennaio, e di accostare alla caccia che viene narrata nel riquadro, ogni altro episodio di caccia che ricorra negli affreschi; così, affronta la caccia al tasso, alla volpe e alla lepre, poi alla pernice con falchi e falconieri e infine all'orso. La materia successiva è la pesca, non perché compaia nel mese seguente¹¹, bensì perché Šebesta giudica la trattazione di questa complementare alla caccia e desidera compiere l'intero ciclo di queste particolari tecniche di sussistenza, che appartengono alle esperienze iniziali.

Il terzo tema è innescato dalla raffigurazione del fabbro impegnato a fornire gli strumenti essenziali ad uomini e animali che si cimentano nel torneo cavalleresco presentato nel mese di febbraio. La riflessione di Šebesta, però, si apre come una partitura, secondo il metodo congeniale e specifico dello studioso: fotografie, disegni e schemi proiettano il lettore in tempi più recenti, a dimostrargli la validità delle soluzioni adottate, per poi ricondurlo indietro lungo le lavorazioni più antiche di armi, morsi e armature. La lezione di conoscenza, una volta iniziata, non s'interromperà fino all'ultima pagina.

¹⁰ Ambrogio Lorenzetti, nel Palazzo Pubblico di Siena, Sala della Pace, aveva dipinto tra il 1338 e il 1339, l'Ager Senensis. In un paesaggio continuo sono raffigurate attività diverse (la caccia, l'aratura, la semina, la falciatura, la battitura del grano) spettanti a diverse stagioni. «Queste nei medaglioni del fregio presiedono al dispiegarsi del contado senese ove si intrecciano le azioni diverse (contadini al lavoro e cavalieri a caccia) di personaggi appartenenti a diversi gruppi sociali. Non c'è a Siena ... la straordinaria varietà degli attrezzi, documentata con rigore scientifico a Trento». Cfr. E. CASTELNUOVO, *I mesi di Trento*, p. 35.

¹¹ La pesca negli affreschi è parte del mese di luglio.

Non rinunciando neppure in questa circostanza al proprio intento pedagogico, anzi, accentuandolo forse volutamente, periodizza ogni singola materia affrontata e rende visivamente riconoscibile la diacronia delle notizie e delle informazioni grazie a segni convenzionali che guidano il lettore dalla preistoria al periodo egizio, etrusco, greco, romano e barbarico, fino al Medioevo. Ogni soggetto è esemplificato sia iconograficamente, rintracciando graffiti, mosaici, bassorilievi o miniature, sia dal punto di vista delle fonti scritte, con brevi e incisivi resoconti tratti da ogni tipo di fonte, dai classici come Plinio o Columella, dal Codex Wangianus, dagli studiosi locali e dai manoscritti. Come ha sempre sostenuto, infatti, la potenzialità artigianale e preindustriale di un territorio può emergere anche da un Archivio di Stato: dagli atti feudali, dai pedaggi e dai dazi, dai diritti sui fiumi, dalla dislocazione di mulini, fucine, segherie o miniere. Sempre dallo stesso archivio si possono far emergere, attraverso l'esame delle investiture, i risvolti agricoli di quello stesso territorio e, infine, gli atti notarili, talmente vari da coprire quasi ogni aspetto della vita, che permettono di indagare possessi, doti, affitti, successioni, debiti e crediti, insomma un complesso reticolo che traccia le sorti spesso di povere cose, che hanno però il pregio di illustrare il modo di vita del popolo¹².

L'esame condotto, tuttavia, non si ferma ai grandi temi del lavoro dell'uomo, che in un certo senso sono «messi in scena», ma si estende ad altri assai importanti che sono talvolta nascosti nei particolari o addirittura invisibili. Sicché, se a una prima ricognizione il susseguirsi degli argomenti appare esclusivamente armonizzato alla narrazione pittorica e al rilievo da questa riservato a ognuno, ben presto si scoprono i rinvii interni, che portano lo sguardo a ricercare nel quadro precedente ciò che era sfuggito. La suddivisione scelta da Šebesta induce a recuperare visivamente in un soggetto trasversale come quello del vestito, ad esempio, o dell'abitazione, saperi e tecniche essenziali che possono spaziare dalla tessitura, alla calce. Il vantaggio che da questo modo di procedere deriva, è l'allenamento del lettore a un metodo che problematizza il senso e l'uso di ogni cosa visibile. Un'ultima lettura dell'organizzazione complessiva del volume, infine, svela inaspettatamente, perché non c'è fine alla sua genialità, che il filo del discorso conduce dal soddisfacimento più semplice dei bisogni primari, alle risposte miste e articolate proprie di società più complesse.

Ho scelto di trarre dall'archivio di Šebesta tre cartelle¹³ che da sole

¹² G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, pp. 98-100. «Ben vengano ... le fonti scritte, a meglio documentarci su un passato relativamente vicino, ancora capace di esprimere antichi consolidati equilibri, quelli per cui l'umanità non aveva cambiato molte abitudini: dai tempi neolitici (poniamo) fino all'arrivo della coscrizione militare obbligatoria e, magari, dei mezzi audiovisivi, per esprimerci con efficace paradosso».

¹³ Riguardo alla consistenza e alla suddivisione del materiale di lavoro di Šebesta, cfr. A. Mott, *ibidem*, pp. 113-130.

sono sufficienti ad illustrare il suo modo di procedere nel lavoro. Volutamente relative a «voci» esterne ai canali chiusi, o alle filiere tecnologiche nelle quali era solito comprendere gli oggetti, queste cartelle, casualmente debbo dire, ma felicemente, contengono tutto il materiale che è poi confluito nel testo definitivo sul ciclo dei mesi¹⁴ e, ovviamente, anche molto di più. Si tratta di quelle relative a, *siepi e orti, falce fienaja e fieno e falci*.

La prima sezione che ho consultato si apre con il particolare del mese di aprile, in cui appare una recinzione (fig. 1) e prosegue con la descrizione della tecnica di realizzazione dei recinti (figg. 2-4) e con alcuni esempi di sbarramenti. Si passa poi alla raccolta delle rape (figg. 5-6) e alla gestualità della semina del verziere, dopo altre due immagini relative ad un diverso tipo di recinzione (fig. 7) la sezione si chiude con il particolare del giardino raffigurato negli affreschi. Molto più numerose sono le schede raccolte sotto le altre due voci, che per tipologia e temi possono essere considerate un *corpus* unico, ricco di immagini e informazioni, molto più di quanto appaia nel volume in esame. Anche in questo caso l'avvio della documentazione prende le mosse dal particolare dell'uomo che batte la falce nel mese di luglio (fig. 8), cioè da quel lavoro che Scheuermeier aveva descritto esattamente negli stessi termini: con l'incudinella accanto alla casa, stabilmente piantata su un ceppo di legno, e con la ribattitura effettuata senza smontare la falce, che necessita quindi di un supporto speciale per il manico¹⁵. Subito dopo l'istantanea di un falciatore (fig. 9), poi l'incudinella (fig. 10) e la falce. Seguono riproduzioni di falciatori tratte da ogni sorta di fonte: mosaici, miniature, dipinti, bassorilievi (figg. 11-14) si alternano ad esempi di falce. Appare una seconda volta l'uomo che rifà il filo alla lama nell'affresco e un altro esempio di falce, poi ancora un falciatore tratto da un codice miniato. La sezione però contiene anche documentazione di altro genere: è la volta di un brano a stampa che parla delle dimensioni della falce medievale, cui seguono due foto che ritraggono particolari dell'impugnatura e due disegni di falciatore dello stesso Šebesta (fig. 15). La serie prosegue tra continue alternanze di fonte e di epoca: di nuovo un'impugnatura, un brano che fissa l'introduzione della produzione di falci a Maniago, riproduzioni di falciatori affiancati da rastrellatrici tratti da altri affreschi, e subito nuove istantanee con gli stessi personaggi. Una stampa con i mesi da luglio a dicembre e ancora riproduzioni, in bianco e nero, a colori, in fotocopia. Un suo disegno che spiega misure e parti della falce (fig. 16), una miniatura francese, la traduzione dal tedesco dattiloscritta di un documento in cui si parla di cave di pietre per falci, una miniatura tedesca e, per finire, un'incudinella

¹⁴ Esistono anche due schede denominate *Ciclo dei Mesi* e *Mesi dell'Anno* che mi è parso opportuno riportare, poiché contengono qualche informazione bibliografica, alcuni riferimenti ad altri cicli raffigurati e forniscono ulteriori elementi sul metodo di lavoro di Šebesta.

¹⁵ P. SCHEUERMEIER, *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*.

Scheda Ciclo dei mesi.
Recto e verso.

Le immagini che seguono sono riproduzioni di alcune schede dell'Archivio Sebasta, conservato presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige che, essendo attualmente in fase di riordinamento e inventariazione, non è possibile citare con numero e descrizione definitivi. Per tale ragione compaiono con una identificazione redatta ai fini del presente testo.

CICLO dei MESI

Roger Smaud "Sima apara del
Mavair" "Se Smaud"

Il lavoro dei mesi fuore il poturo del collazzo

L'apocalissa è fu l'ero stato.

I miamati, gli mietoro hanno troto o mietoro
ncont. la reata velle trasuena.

Calendar delle Clebre gatti de vedo:

Emile Mâle "Art religieux du XIII^e siècle en France"

Giugno porta la fiera pace, la TASA TURA dei Meorloni

Agosto è il lavoro della battitura al congnato

Settembre ed ottobre la vendemmia, il raccolto delle fratte

Novembre: miorata de leggia; i mior mavoro hanno a
fiorale nella festa

Dicembre: no p'andono mavoro, l'eroi, no mietoro
il daleo al fuo -

Marto no fiera e Tapa la rigia

Maggio no p'fiera, no l'okelore è ardore.

216) Il Concilio romano del 502 sanzionato da Teodorico

dochiana mavoro mavoro tutti o fiera della

Chiesa (R. Mayeur "Les Eglises d'Alsace

commodis comme patrimonium des paumes

Paris 1948 p. 139-149

222 Mendicanti rurali dei vecchi e degli infermi

240 PIETRO de CRESCENZI "Ruralium commodorum
opus"

1304

HB

Pasqua

(Veneto) qui lo anno (Sintato) fiera
Croto.

Veneto Santo Fazio no l'ero mavoro fiera
Sulle strade -

MESI dell'Anno - CICLO DEI MESI

RENZETTI

Piacenza - S. Sarnio consacrato e rinnovato nel 1107.
Fondata nel 903 -
CRIPTA sopra rovine sec. XII.

Mosaico del presbitero -
formati da un cerchio allungato alla metà
della fortuna sostenuta da ATLANTIDE e la
figura del tempo seduto col sole e la luna
nelle mani.
Ai lati la FORTEZZA, TEMPERANZA, GIUSTIZIA,
PRUDENZA - BESTIARI

C. B. CTN Electa - Emilia Romagna

1) mon. di stile
ligurico ABBEZIO - Pieve di S. Maria
d'Alghero

C. B. CTN. Electa - Piemonte

AOSTA. Cattedrale - Mosaico parietale

C. B. CTN. Electa - Emilia

POPCI - miniature. "musse di" leggio e monete".
Sacerdoti no 346 Padova - Biblioteca Universitaria

MAHROVA il mese di ottobre in trova nel rilievo "Lapace"
di Romanore (Maeletora) Prof. Angelo Rubini.
Brescia "Figurazione del mese nell'arte medievale"
italiana Roma 1968. p. 37. e tav. 22

Romanore (Inghilterra) Brookland (Kent)
St. Augustine.

PADOVA - Chiesa S. Giovanni - ciclo dei mesi

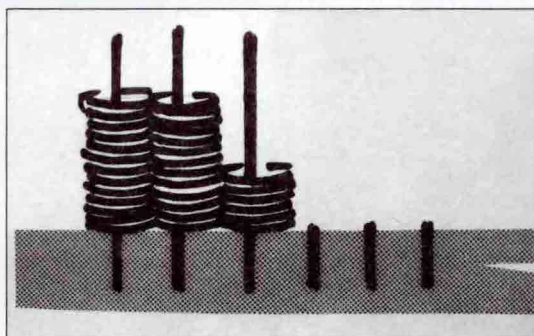
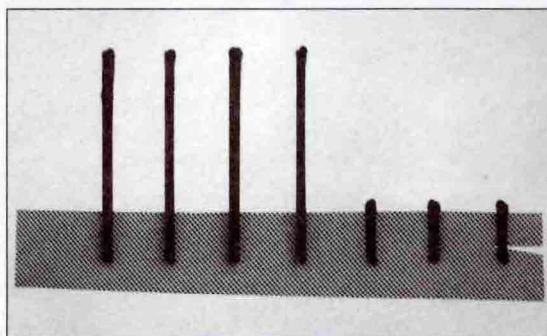
Scheda Mesi dell'anno.
Ciclo dei mesi. Recto e
verso.



1. Particolare della scheda con la riproduzione del mese di aprile dal Ciclo dei mesi di Torre Aquila.

2. Particolare della scheda con la riproduzione di una fase di realizzazione di una recinzione.

3 - 4. Particolare delle schede che illustrano la tecnica di realizzazione di una recinzione.



1

2

3

4



5



6

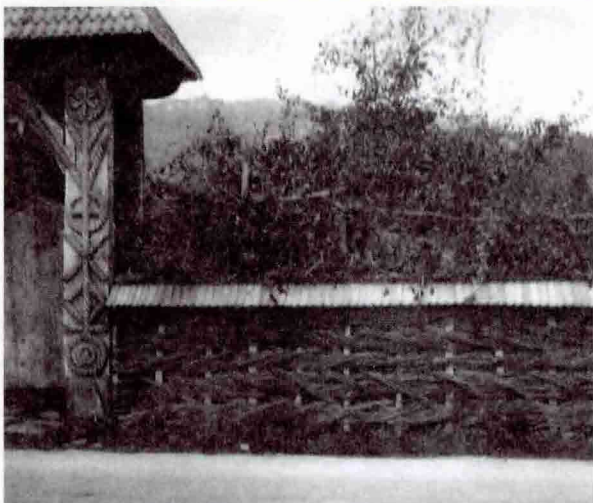
5. Particolare della scheda con la riproduzione della raccolta di rape.

6. Particolare della scheda con la riproduzione della donna che raccoglie le rape, particolare dal mese di settembre dal Ciclo dei mesi di Torre Aquila.

7. Particolare della scheda con fotografia di un tipo di recinzione realizzata con altra tecnica.

8. Particolare della scheda con la riproduzione dell'uomo che batte la falce, dal mese di luglio del Ciclo dei mesi di Torre Aquila.

9. Particolare della scheda con fotografia di un falciatore.



7



8



9

10. Particolare della scheda con fotografia di incudinella.

11. Particolare della scheda con la riproduzione di un falciatore da un codice miniato.

12. Particolare della scheda con la riproduzione di una fienagione.



e un portacote. Facendo passare e ripassare davanti agli occhi, nell'apparente disordine che la organizza, questa piccola sezione dell'archivio di Bèpo, mi sembra di conversare ancora con lui, tanto questa parte del suo lavoro gli somiglia. Per «scoprire» tutti i suoi materiali, le tante cose ritagliate, incollate e messe via, per analizzare le scelte e trarre qualche conclusione, sarà necessario molto studio e dunque, molto tempo, ma oggi che gli rendiamo omaggio mi è parso importante riportare il lavoro dell'uomo entro il suo lavoro, forse perché non riesco a togliermi dalla mente una strana coincidenza: Venceslao era il nome del pittore venuto dalla Boemia che ha decorato le pareti di Torre Aquila con tanta precisa attenzione, e Venceslao Moldavia era lo pseudonimo con cui Šebesta, di cui a tutti sono note le origini per metà trentine e per metà cecoslovacche, ha firmato i suoi primi documentari. Geniale anche in questo, perciò non lo dimenticheremo.

Bibliografia

- F. BRAUDEL, «Histoire et sciences sociales: la longue durée», in *Annales*, E.S.C., 1954.
 E. CASTELNUOVO, *I mesi di Trento*, Trento, Temi Editrice, 1986, p. 35.
 H. DESCHAMPS, J. POIRIER, «Histoire et ethnologie», in J. POIRIER (a cura di), *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1434.
 P. SCHEUERMEIER, *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, Milano, Longanesi, 1980.
 G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991.
 R. TOGNI, G. FORNI, F. PISANI, *Guida ai musei etnografici italiani*, Firenze, Olschki, 1997.

Negli schedari di Šebesta

Le tracce di un metodo

di Antonella

MOTT

Ventitré cassetture di legno larghe ognuna da venti a ventidue centimetri e lunghe da ventinove a trentuno. Contengono più di diecimila schede, oltre a materiale cartaceo e fotografico di varia natura. Questa la parte principale dell'Archivio di ricerca che Giuseppe Šebesta ha gelosamente custodito in un armadio del suo studio fino agli ultimi giorni della sua vita e che ora, lui non più tra noi, con altrettanta cura sono conservate presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

Chi ha avuto la fortuna di frequentare casa Šebesta, a Trento, in via Gorizia e poi a Cles, nelle ultimissime stagioni di cui egli ha potuto godere, conosce bene ciò di cui stiamo parlando, e soprattutto ha vissuto l'esperienza di quella sorta di visita guidata che personalmente Šebesta conduceva all'interno del suo Archivio. Mostrava ora una fotografia qua, ora uno schizzo là, per spostarsi a una serie di appunti, tornare poi a una scheda manoscritta e nuovamente a una fotografia, muovendo delicatamente le sue sottili e agili dita tra un argomento e l'altro, creando in questo modo, ogni volta, con molta naturalezza, interessanti quanto casuali accostamenti, e contemporaneamente nuovi percorsi di ricerca. Non era possibile interromperlo, né deviare il discorso su argomenti diversi da quelli prescelti, così come non era possibile toccare con mano quanto lui faceva vedere con passione, proprio come succede in una visita guidata al museo, dove viene spiegato quanto è esposto lungo un percorso in cui non è consentito toccare ciò che viene mostrato.

Improvviso giungeva il momento in cui il tesoro veniva richiuso dietro le ante dell'armadio, e subitanea seguiva la minaccia: «Brucio tutto!», giustificata dalla paura che tale e tanto materiale venisse un giorno utilizzato da altri malamente, da incompetenti che, non conoscendo veramente le discipline né possedendo le chiavi di accesso alla comprensione di quanto raccolto e ordinato, avrebbero potuto solo fare scempio del materiale, commettendo null'altro che errori.

Primo elemento caratterizzante l'Archivio, che si evince dando semplicemente un'occhiata, è la manualità messa in opera per la sua realizzazione. Non complessa, ma efficace. Le cassetture, di legno, sono state costruite dallo stesso Šebesta per contenere le schede, che misurano diciassette centimetri di larghezza per venti di altezza. Le schede sono state ritagliate in fogli di cartoncino e su di esse sono scritti appunti, riportate riflessioni, note, citazioni e segnalazioni bibliografiche, vi sono

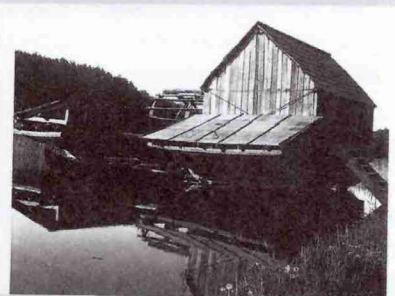
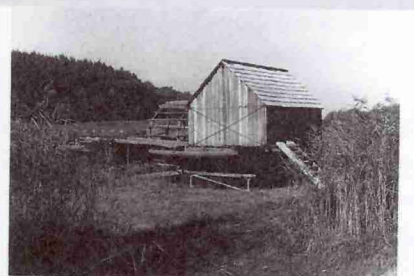


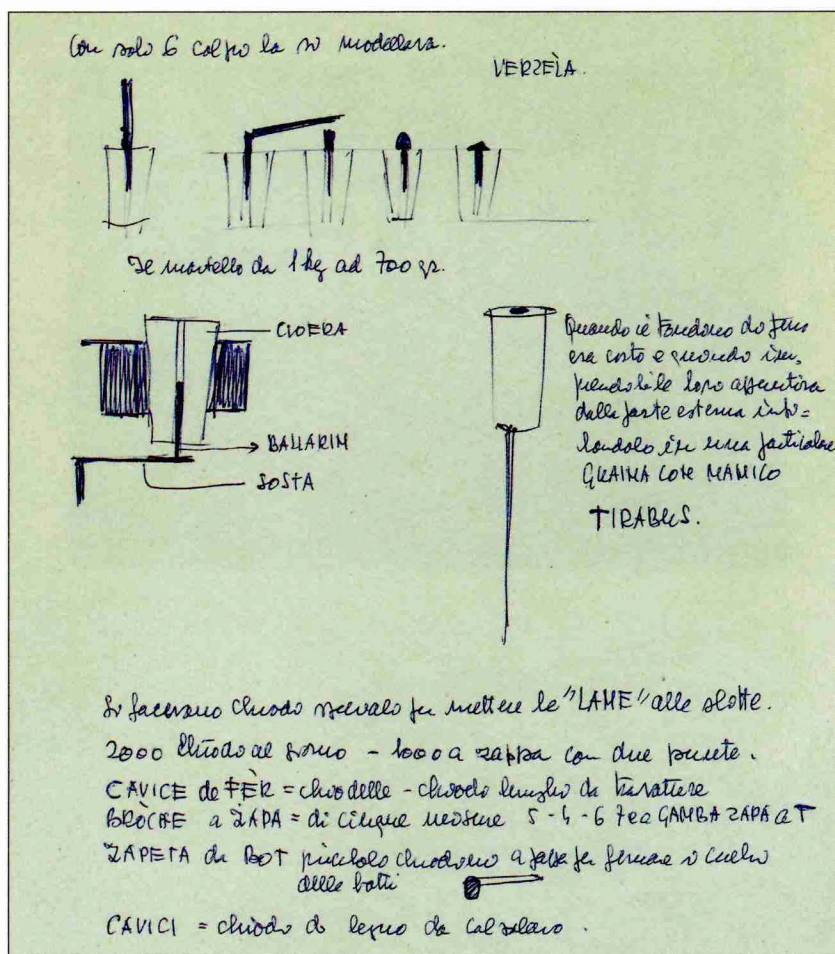


1. Tre cassetine dell'Archivio.

2. Scheda mulini presso il Museo Astra di Sibiu (Romania).

SIBIU





3. Scheda relativa alla fabbricazione dei chiodi.

tracciati schizzi e disegni con le relative didascalie, vi sono incollate fotografie, oppure fotocopie, ma anche ritagli di libri o di giornali e, tra questi, molte immagini. Si palesa così nel suo Archivio l'anima pragmatica di Šebesta, che porta a compimento un proprio progetto realizzandolo finanche nel dettaglio con le sue stesse mani. La medesima forza che lo ha portato sia a costruire dalle fondamenta la sua casa del Cimirlo, sia a smontare dai siti originari, trasportare al suo Museo e rimontare nelle sale le grandi macchine ad acqua, lo porta anche alla costruzione della sua enciclopedia privata che si compone di nomenclature, lessici, definizioni, descrizioni, esposizioni, classificazioni, osservazioni di campo. Si tratta di un lavoro duro, rigoroso, puntiglioso, frutto di curiosità e interesse, meraviglia e precisione, caparbià e dedizione, metodo e metodicità, piacere e diletto, che fa venire alla luce un'opera animata, oltre che dal rigore scientifico, anche dalla passione del *bricoleur*. Šebesta, infatti, armato di legno, carta, forbici e colla, inganna il tempo realizzando un modello, in questo caso la summa dell'etnografo, anche un po'



Parigi "Musée National des Arts et Traditions Populaires"

11. Scheda con cartolina che riproduce un allestimento del Musée National e des Arts et Traditions Populaires di Parigi.

giocando, per portare sollievo al suo spirito fanciullo, che non ha mai dimenticato e dal quale – anzi – in tutto il corso dell'esistenza si è fatto accompagnare in ogni manifestazione della sua creatività. L'Archivio mostra così uno Šebesta collezionista onnivoro, sempre all'erta, pronto a scovare e mettere in salvo dati di qualsiasi natura, purché pertinenti ai suoi interessi di studio, che è antitetico a quello che si appalesa nel Museo, dove l'allestimento, dimostrazione logica di rapporti di causa-effetto è frutto di una tesi, quindi di selezione e scelta.

L'uniformità tridimensionale delle cassettrine esclude la presenza di materiale che ecceda le misure standard della scheda. Così, laddove realizzabile, ad alcuni volumi, quaderni, estratti, o altro materiale cartaceo sono stati implacabilmente tagliati i bordi laterali, ma anche superiori e inferiori, perché fosse possibile l'inserimento in uno schedario che egli desiderava avesse un aspetto omogeneo. Pare, in questa ricerca di ordine, in questa meticolosità, che il sapere distillato da Šebesta possa essere tale solo nel momento in cui viene collocato all'interno di uno spazio fisico

rigidamente definito, che nell'Archivio prende la forma di un altro tipo di «canale chiuso» rispetto a quello paradigmatico teorizzato e poi messo in opera nell'allestimento museale¹ così come nelle sue opere monografiche². Si tratta del canale percorso da chi si trovi a fare ricerca sfogliando materiali posti uno di seguito all'altro, come in un lunghissimo elenco, legati quindi tra loro da rapporti sintagmatici. Tali materiali, a una prima, veloce, disamina sono stati così classificati e quantificati:

- schede: 10.282
- fogli manoscritti: 22
- fogli dattiloscritti: 128
- note manoscritte: 20
- note dattiloscritte: 6
- quaderni: 9
- volumi: 128
- riviste: 12
- estratti: 70
- fogli estratti: 517
- fogli fotocopati: 1.291
- figure fotocopiate: 32
- figure ritagliate: 57
- articoli ritagliati: 24
- fotografie b/n: 318
- fotografie colori: 102
- fotografie 6x6: 21
- negativi: 250
- diapositive: 7
- nastri audio: 7
- lettere: 29
- cartoline: 23
- biglietti di auguri: 9
- cartoncini invito: 12
- manifesti: 1
- locandine: 5
- dépliant: 17
- carte geografiche: 2
- lucidi: 2
- biglietto ricordo: 1
- menu: 1
- targa in metallo: 1
- custodia fotografie: 1
- busta: 1
- sacchetto di carta: 1

I temi principali che compongono questo thesaurus vengono segnalati su etichette in testa alle cassetine. Tra questi riportiamo, a titolo di esempio: «sega, segone, segheria, boschi, fluitazione legname» (cassetina n. 15), «pecore, olio, olive, chiodi, tessitura, illuminazione, malga, burro gualchiere» (cassetina n. 6), «vasaio, stacci, costruttore collari pecore, carbonai, orologi» (cassetina n. 10), «carri, giogo, slitta, benna» (cassetina n. 8), «fucina maglio, fucina rame» (cassetina n. 3a), «tegami cucina, focolare aperto, secchi, cucchiari, arconcello» (cassetina n. 2a). E ancora: «mobili archi culla» (cassetina n. 4), «semina, letame, badile, vanga, erpice, zappa, marra, piccone, strumenti per potare, aratro» (cassetina n. 1), «caccia, gabbie, sale, pesca, riti maggio, musica» (cassetina n. 14), e tanti altri, con i simboli³ corrispondenti, che appaiono in testa

¹ «I "canali chiusi" da me proposti a livello museario sono delle sezioni chiaramente delimitate entro cui una particolare esperienza umana, per quel territorio, deve essere messa in atto attraverso un discorso logico che inizi e si concluda ed in cui il materiale esposto abbia un suo significato evolutivo, progressivo e cronologico», G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991, p. 234.

² Si veda, ad esempio, G. ŠEBESTA, *La via dei mulini. Dall'esperienza della mietitura all'arte di macinare*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1997², p. 199.

³ Gli «ideogrammi» ideati da Šebesta per contrassegnare i «canali chiusi» sono pubblicati in G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, pp. 87-88.

MOLINOLOGIA		ORTICULTURA	
METALLURGIA		AGRICOLTURA	
FORGIATURA: del ferro del rame	 	VITICOLTURA	
TESSITURA		OLIVICOLTURA	
LAVORAZIONE DEL LEGNO		FRUTTICOLTURA	
CERAMICA		FIENAGIONE	
LAVORAZIONE DELLA PIETRA		ALPEGGIO E PASTORIZIA	
CASA E PAESE		LAVORAZIONE DEL LATTE	
APICOLTURA		NASCITA	
BACHICOLTURA		MORTE	
RISCALDAMENTO E ILLUMINAZIONE		RELIGIOSITÀ	
PESI E MISURE		SUPERSTIZIONE	
CUCINA E CIBI		CANTI E MUSICA	
TRASPORTI		GIOCHI	
VESTITI ABBIGLIAMENTO		ARTI E MESTIERI	
OREFICERIA		BATTESIMO	
CORTEGGIAMENTO		GHIACCIAIA	
MATRIMONIO		FALEGNAMERIA	
PESCA			
NAVIGAZIONE			
ETNOSTORIA			

5. Gli ideogrammi che contrassegnano i «canali chiusi».

alle schede, al margine delle pagine glossate, così come all'inizio delle sezioni espositive e ora sulla lapide tombale. Per ogni tema, l'insieme di quanto individuato da Šebesta, che ne fornisca origine, evoluzione, funzionalità, uso, documentazione, illustrazione, comparazione, interpretazione, prendendo in considerazione quanto avvenuto nel corso del tempo, dalla preistoria ai giorni nostri, in tutti i continenti.

Si tratta, è ben evidente, del DNA del Museo di San Michele e delle «vie» monografiche⁴, con la doppia catena, quella delle parole e dei discorsi e quella delle immagini e dell'iconografia, composta nei suoi elementi minimi. Chi ha dimestichezza con l'opera di Šebesta trova immediatamente alcuni punti di riferimento, che aiutano a non perdersi

⁴ Si vedano, oltre a G. ŠEBESTA, *La via dei mulini*, anche G. ŠEBESTA, «La via delle malghe» e G. ŠEBESTA, «La via del legno» in G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, pp. 466-500 e 561-611, G. ŠEBESTA, *La via del rame*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000².



ARTE ELAMITA. Rilievo da SUSA. Insigne (da Pritchard)

6. Scheda con fotografia relativa alla filatura.

nella grande quantità di materiale archiviato, talvolta rimasto privo di riferimenti bibliografici, o di datazioni, attribuzioni o provenienza.

L'Archivio, ultimo bene a essere traslocato da Trento a Cles e primo a trovare collocazione definitiva e ordinata nella nuova casa, contiene dunque il lavoro di una vita, il sapere che ha consentito a Šebesta di dare forma alle opere che oggi tutti conoscono, in Italia e all'estero. Ed è un piacere per chi lo consulta, sia ritrovare in questo insieme di suggestioni quanto si è studiato sui suoi libri, l'origine di alcune sue teorie, il dispiegarsi di parte della sua conoscenza, sia venire colpiti dall'interesse di molte fotografie per tipologie proposte, rarità di documentazione, quantità di elementi significativi presenti, sia infine provare lo spaesamento dovuto all'accumulazione di nomi di persona e di luoghi che sono ovunque, nello spazio e nel tempo, a indicare piste di ricerca più o meno note entro le quali poter tentare di situare il genio del Bèpo.

In una delle schede redatte in occasione della ricerca che Šebesta ha effettuato per l'*Atlante storico-linguistico-etnografico del Friuli (ASLEF)*

7. Scheda con fotografia relativa alla filatura.



curato da Giovan Battista Pellegrini⁵, quasi come fosse il riassunto di questo percorso di ricerca, si legge:

«*Considerazioni etnografiche.* Questi accertamenti ci hanno portati a seguire una nuova strada. Tutti conoscono gli attrezzi, i mezzi fruiti dal contadino-allevatore, ne conosciamo “approssimativamente” i termini linguistici, ma non sappiamo come nasce un attrezzo nelle molteplici fasi del suo divenire. Una zappa, una accetta, un vomere nascono da un *lingotto* di ferro incandescente che si *modifica, muta progressivamente forma* non solo per percussione ma per l’uso di opportuni mezzi come: *l’incudine, tenaglie, pinze, mazze, martelli, magli*. Ogni volta che il fabbro forgia il suo lingotto in fasi successive si serve di termini o frasi appropriati per comunicare con il suo garzone. La fascera per la forma di formaggio abbisogna di asce, asce a zappa, coltelli da petto, panche a pedale, di pressori a rullo per snervare. Tutta una serie di mezzi

⁵ G.B. PELLEGRINI (a cura di), *Atlante storico-linguistico-etnografico del Friuli*, 6 voll., Padova, Istituto di glottologia e fonetica dell’Università di Padova / Udine, Istituto di filologia romanza della facoltà di lingue e letterature straniere di Trieste, 1972-1986.

QUARESIMA ①

BALANZIN *id. trent. bilancino del carro o cavalletti o muli*BALANZON *bilancia del carro*

BANCIA

{ BANCA *parte davanti del carro*BARCELA *(Sesto, Leno, Robb, Calder)*BARCIELA *(Pezzo)*✓ BARELA *trent. cariola - Val Isarco BARÈLA per asportare
le conche dalle stalle*M BELGIA *trent. OLIA rotolo di panno fatto senza cuciture
dell'alto lungo i consoloni di trasporto
BENEL (Avenstina) carrettino a due ruote con mitra forata
una piccola ruota - selvaia*CIARETA *(Tizzoles)*BROCON *id. trent. piccolo fuso formato la linea della ruota di
quanti V. GIÀVEI*BRÒZ (BROZZI) *parte carro a due ruote ruote (adattate per strade
ripide di montagna). E' pieno di stazzo e lo
completano due lunghi e robusti paucos -
(i DALANCI - C) - GHI) che al momento del carico vengono
fissati alla TRAVERSA (la GIGMA) del carro e così altre
particelle a terra*

CIARETÀ

La voce BRÒZ è anche usata come sostantivo (la ruota)
EM PDA DE SEI BROZZI *copie di 6 paucos di ferro
(Bistotium forma lat de Bistotus) di due ruote*BROZZAIA *trent. GARGAADA. parte dove nelle strade di montagna
si mette sotto ai due paucos dei broz.
la CARBTA (meno CIARETÀ) in modo che da qui si appo-
li il carro lungo un quarto ruote*BROZZAL *trent. SCACHEL DAVANTI O SÈS (SÈST) -
parte (o ricambio) davanti del carro a 4 ruote
BROZZAL in Salv. piccolo broz di ruota per*BROZZARA. *trent. CARÈTA (SCACHEL) di ruota (del carro)
parte posteriore del carro*✓ BROZZARA. *(Reno) avanzamento o carrello del carro*

che debbono essere usati razionalmente con un certo ordine metodologico.
La piegatura della fascia si ottiene per uno stesso territorio in: modo unico, modi
diversi. L'etnografo deve conoscere queste soluzioni per poterle rilevare:
per stimolare a parlare»⁶.

Ed ecco allora, ad esempio, le numerose schede nelle quali Šebesta
riporta in lunghe liste il lessico inerente i carri e i mezzi di trasporto,
copiando lemmi e definizioni dai vari vocabolari dialettali, ma anche da
repertori con la relativa terminologia in latino⁷.

Nell'Archivio sono conservate svariate pagine strappate da vo-
lumi rilegati, voci intere di enciclopedia, ad esempio, ma anche figure
brutalmente ritagliate dalle pagine di altri volumi, che nella libreria
rimangono mutili a perenne testimonianza del servizio offerto e magari
nemmeno citati nella didascalia della scheda dove ha trovato nuovo po-

8. Scheda con lessico
relativo ai mezzi di
trasporto riportato da
E. Quaresima, *Vocabo-
lario anaunico e solandro*
(rist. 1991).

⁶ Scheda contenuta nella cassetta n. 17.

⁷ Schede contenute nella cassetta n. 8.

sto l'immagine. Molti dei suoi libri stavano in cantina, seppure preziosi e soggettabili in parecchie aree della classificazione Dewey, mentre gli schedari erano collocati nello studio, dove era anche il letto. Nessuna passione bibliofila era presente in Šebesta. Il libro era per lui uno strumento, non un oggetto, da sottolineare, glossare, magari ritagliare e talvolta smembrare, in altre parole da usare, piegare, quasi «spremere», per i propri scopi di ricerca.

Tra i volumi contenuti nelle cassettoni, questi tutti integri, segnaliamo: Roger Grand, Raymond Delatouche, *Storia agraria del Medioevo* (1981); Robert Graves, *I miti greci* (1991); Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura* (1990); Gerhard Heilfurth, *Bergbaukultur in Südtirol* (1984); Paul Louis Pelet, *A la force de l'eau. Les turbines de bois du Valais* (1998); Germain Carnat, *Le fer à cheval à travers l'histoire et l'archéologie* (1951); Octavian Floca, Ștefan Ferenczi, Liviu Mărghită, *Micia. Grupul de cuptoare romane pentru ars ceramică* (1970); Mariel Delamarre, Roger Henninger, *Transports ruraux* (1972); Innocenzo Ragazzoni, *Paleoetnologia* (1885); John Grahame Douglas Clark, *Europa preistorica. Gli aspetti della vita materiale* (1969); Mario Cereghini, *Architetture tipiche del Trentino* (1966). Sull'occhiello e sul frontespizio si trova spesso l'indice manoscritto dei temi cari a Šebesta, con specificazione delle pagine in cui sono le relative informazioni. Sul frontespizio di *Storia agraria del Medioevo* troviamo, tra l'altro, il seguente elenco:

«Guai passare campi seminati, 276; palizzate, 263; siepi, 263; sarchiatura, 276; mietitura 277-278 stoppia; mietitori – aiutanti (covoni) 278; mietitura 279; trasporto carri 279; granai 279; sgranatura Giudicarie 290; follatura con animali (*Bèpo* Modena) 290; battitura 281; spulatura crivelli 282».

Si ripercorre ancora una volta, grazie a questa lista, uno dei «canali chiusi» teorizzati da Šebesta, completo delle sue parti costituenti, ricavato ordinando in una nuova sequenza quanto trattato nel volume pubblicato. Nel testo, l'indicizzazione avviene con la segnalazione a margine del simbolo corrispondente al tema individuato, magari tracciato con una penna rossa. A pagina 140 del volume ricordato vi sono i simboli relativi a molinologia e frutticoltura, a pagina 141 quelli relativi a trasporti, fienagione, agricoltura, viticoltura, alpeggio e pastorizia, a pagina 404 quelli relativi a lavorazione del legno, molinologia, metallurgia. In alcuni casi questo tipo di annotazioni è riportato già sulla copertina del libro, bene in evidenza.

Tra gli estratti conservati nell'Archivio, oltre a quelli in cui sono pubblicati i suoi saggi, vi sono: Renato Perini, «L'aratro dell'antica Età del Bronzo del Lavagnone» (1982); Paolo Toschi, «Il regio museo di etnografia italiana e la sua rinascita» (1941); Gaetano Forni, *Origini, evoluzione e diffusione della produzione del vino, e della viticoltura* (1975); Carla Marcato, *Le denominazioni del giogo e le sue parti in Friuli* (1980); Vito Pallabazzer, *Terminologia molinologica agordina* (1980); Gian Paolo

Gri, *Tradizioni popolari friulane nel Goriziano* (1988)⁸. Inoltre, nell'imbarazzo di scegliere fra molti, citiamo i titoli di due contributi conservati in fotocopia: *Problemi di un museo etnografico: parole e cose. Comunicazione per il convegno di Sammichele di Bari (29-30 aprile 80) letta da Michele Melillo*, con illustrazioni al tratto, e *La diffusione del cesto da semina lungo l'orlo meridionale alpino*, di Leopold Schmidt dell'Österreichisches Museum für Volkskunde, tradotto da Corrado Grassi, con illustrazioni al tratto, riproduzioni fotografiche dei cesti conservati presso l'Österreichisches Museum, e carta di diffusione.

Su alcuni frontespizi si trovano le dediche autografe degli autori con i quali era in contatto: «A Giuseppe Šebesta con ammirazione. C. Poni»⁹, «Al prof. G. Šebesta con grande stima e riconoscenza. Carla Marcato»¹⁰, «*Que c'est mince à côté des* Scritti etnografici! *Mais je vous le dédie en toute amitié.* Paul Louis Pelet»¹¹. Si tratta di studiosi con i quali vi erano evidentemente frequenti scambi di informazioni e materiale di studio. La rete di relazioni entro la quale si trovava Šebesta è documentata nell'Archivio anche dalla corrispondenza conservata. Vi sono, ad esempio, lettere spedite da Jean Maréchal dell'Università di Liegi, che per Šebesta usa l'appellativo «*ingénieur métallurgiste*», Richard Pittioni dell'Università di Vienna, Martin Bitschnau del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck, Mariantonia Capitanio dell'Istituto di antropologia dell'Università di Padova, René Wyss dello Schweizerische Landesmuseum di Zurigo, Giuliana Sellan per l'Istituto Culturale Mòcheno, a testimonianza di un lavoro di ricerca condotto ai massimi livelli europei, riconosciuto dalla comunità scientifica non solo italiana, che veniva opportunamente diffuso anche attraverso la cura di rapporti personali via via consolidati. Diversi i pareri richiesti su problemi relativi alla cultura materiale, all'archeologia, e soprattutto alla tecnologia delle macchine ad acqua: mulini, fucine, segherie, follatoi, mangani, norie... Tra

⁸ R. PERINI, «L'aratro dell'antica Età del Bronzo del Lavagnone», in *Studi Trentini di Scienze Storiche*, Sezione seconda, 1982, pp. 151-171; G. FORNI, *Origini, evoluzione e diffusione della produzione del vino, e della viticoltura*, Roma, Atel, pp. 15-50, estr. da *Rivista di storia dell'agricoltura*, 1, 1975; C. MARCATO, *Le denominazioni del giogo e le sue parti in Friuli*, Udine, Società Filologica Friulana, 1980, pp. 75-96, estr. da *Ce fastu?*, LVI, 1980; V. PALLABAZZER, *Terminologia molinologica agordina*, Firenze, Istituto di Studi per l'Alto Adige, 1980, pp. 303-333, estr. da *Archivio per l'Alto Adige*, LXXIII, 1979; G.P. GRI, *Tradizioni popolari friulane nel Goriziano*, Gorizia, Istituto di Storia Sociale e Religiosa, 1988, pp. 177-190, estr. da *Cultura friulana nel Goriziano*, 1988.

⁹ C. PONI, *Un paesaggio a due dimensioni: fossi e cavedagne della pianura cispadana nei secoli XIV-XVIII*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 111-168, estr. da *Fatti e idee di storia economica nei secoli XXII-XX. Studi dedicati a Franco Borlandi*.

¹⁰ C. MARCATO, *Commenti a carte dell'ASLEF: freccia del carro ed asse delle ruote; arcolaio*, Udine, Arti grafiche friulane, pp. 155-170, estr. da *Memorie storiche Forogiuliesi*, LXII, 1982.

¹¹ P.-L. PELET, *Des Rois Mages à la dynamo: les roues hydrauliques verticales du Valais*, Sion, Archives cantonales, 1991, pp. 245-275, estr. da *Vallesia*, XLVI.

le lettere, anche quelle inviate al Museo con informazioni su strumenti di lavoro o attività artigianali. Di una di queste, dattiloscritta, che reca la data del gennaio 1970 ed è stata inviata da «Carletto *ferér*», fabbro ferraio di Ala, riportiamo uno stralcio:

«A 8 anni con una coda di cavallo legata ad un manico, scacciavo le mosche alle bestie che mio padre ferrava. A 13 anni battevo allegro di mazza aiutandolo, e osservavo ammirato con quale bravura e velocità forgiava un ferro di cavallo completo di ramponi e fori per i chiodi, da una barra lineare di ferro dolce, che poi temprava nell'acqua. Io pedalavo col vecchio mantice (andava a coche) e bastavano 3 scaldate a rosso. La *travaia* era nella nostra corte e lì si ferravano i buoi che bisognava legare, e anche qualche mulo che scalciava».

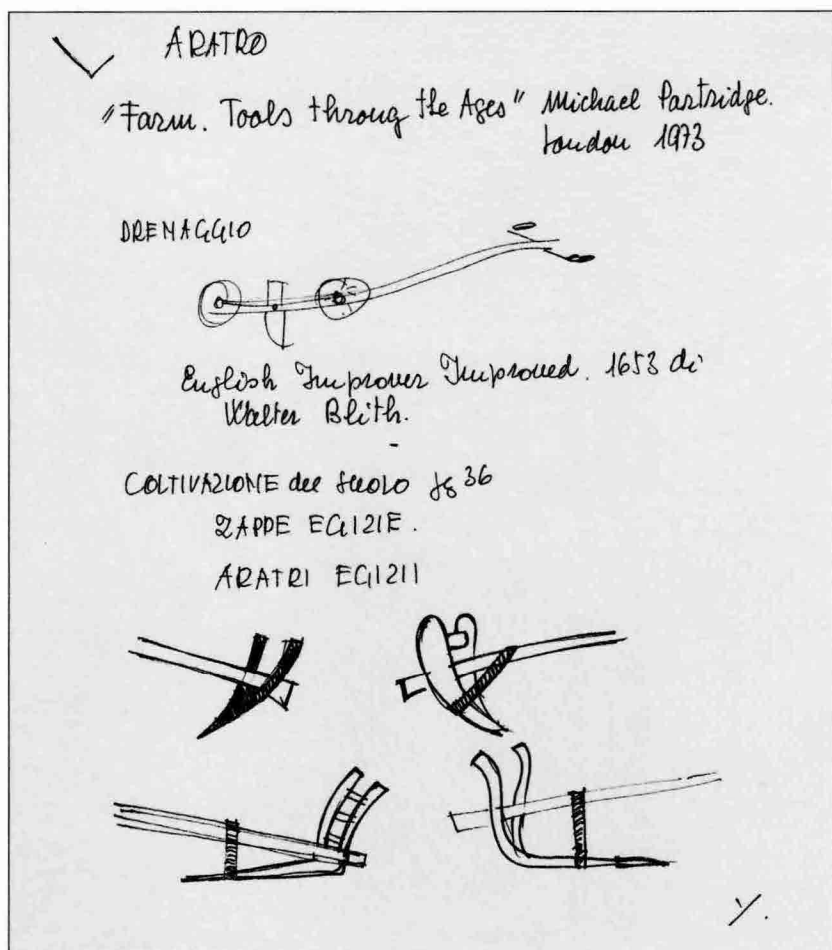
Sulla scheda su cui la lettera è incollata Šebesta appunta «travaglio Ala» e il numero di telefono del fabbro, mentre a destra vi è il simbolo con cui è indicato il «canale chiuso» dedicato alla metallurgia¹².

Ciò che nell'Archivio colpisce in misura maggiore è l'insieme della documentazione iconografica contenuta. Oltre a riproduzioni, ritagli, cartoline illustrate, figure fotocopiate, e altro materiale simile raccolto avidamente nel corso degli anni, sono di estremo interesse gli schizzi e i disegni autografi e le fotografie scattate da Šebesta nel corso dei suoi studi e delle sue campagne di ricerca.

Attraverso i primi, realizzati con un tratto deciso e linee nette che intagliano nitidi profili, si hanno analisi sintetiche e analitiche al tempo stesso che distinguono forme e individuano tipi, mettendo in luce le singole parti costitutive dell'insieme. Strumenti di lavoro, edifici rurali, tecniche di lavorazione artigianali, le forme del vestire, i motivi dell'intaglio... era impossibile per Šebesta, che ha composto quadri a olio, tornito la ceramica, eseguito graffiti, girato film e documentari, non fare ricorso alla manualità del disegno durante le sue ricerche sul campo. «Chi non sa disegnare, non può essere un etnografo», ripeteva senza tregua. Ecco allora che insieme ad aratri, cesti, incudini, ruote idrauliche e corpetti, nell'Archivio compaiono sottili figurine umane slanciate, con testa, tronco e arti stilizzati, delle quali viene catturato il gesto tecnico nel momento in cui è compiuto, suggerendo il dinamismo di un movimento, o il compiersi di un'azione. Estremamente didattici sono inoltre gli schemi di funzionamento delle macchine ad acqua, i disegni relativi alle tecniche di costruzione delle capanne in rapporto allo spazio utile sfruttabile da chi le abita, il lavoro grafico effettuato per l'illustrazione delle sequenze di lavorazione come quella intitolata «zappa ricostruzione *Bèpo*»¹³.

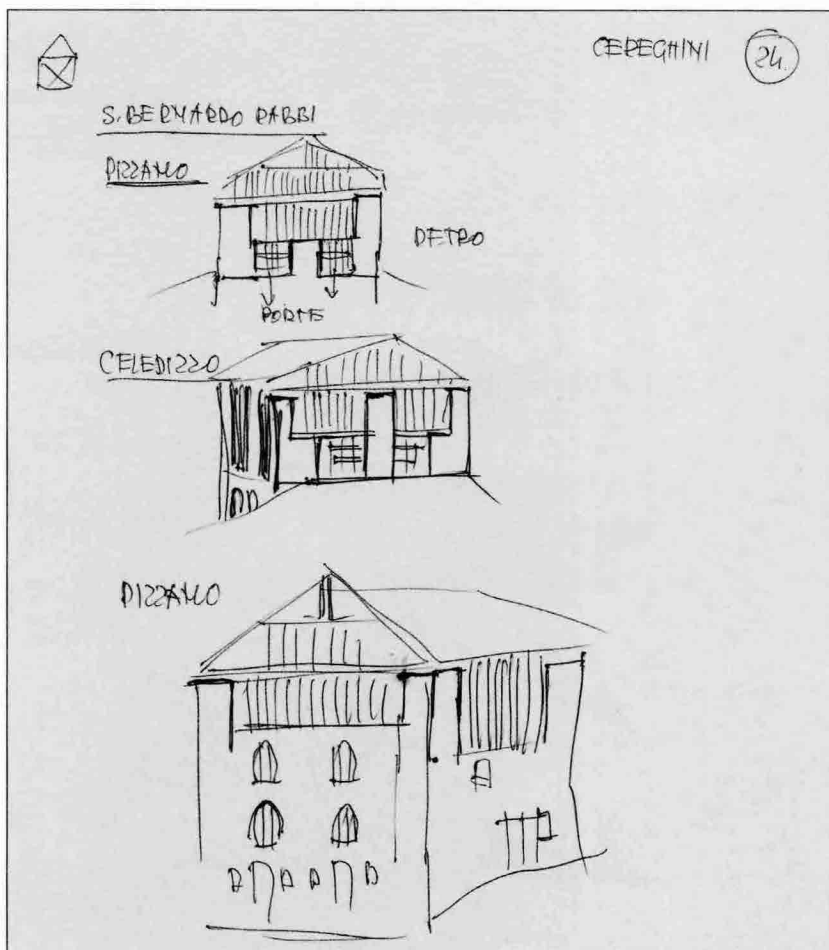
¹² Scheda contenuta nella cassetta n. 13.

¹³ Schede contenute nella cassetta n. 13.



9. Scheda con disegni e note relativi agli aratri.

Ingente nell'Archivio, è il *corpus* dei materiali fotografici che vi sono conservati. Fotografie a stampa – il numero di quelle in bianco e nero è di gran lunga superiore al numero di quelle a colori –, negativi, fotografie in formato 6x6, e spesso fotografie di fotografie. Oggetti, contesti, ambienti di vita e di lavoro, artigiani intenti nella realizzazione di manufatti, scene di vita contadina, occupazioni quotidiane di ambito rurale, materiali esposti nelle vetrine dei musei, e poi volti, abiti, riproduzioni di dipinti, affreschi, stampe, bassorilievi, incisioni, in cui vi siano elementi utili di confronto tra quanto si svolgeva un tempo, anche in aree molto distanti dalle nostre, e quanto avviene ancora oggi magari molto vicino a noi. In molti casi si tratta della documentazione di sequenze di lavorazione studiate da Šebesta nelle fucine e nei laboratori artigiani. Tra le più famose vi sono quella delle fruste a Taio, quella del paiolo presso la fonderia Manzoni di Vezzano, quella delle *dalmedre* nella val dei Mòcheni, alle quali se ne aggiungono molte altre, tra cui ricordiamo quella del coltello seguita presso la fucina Cortiana di Ala, quella dello zappino presso la



10. Scheda con disegni e note relativi agli edifici rurali tratti da M. Cereghini, *Architetture tipiche del Trentino*.

fucina di Cavalese, quella del ferro di cavallo presso la fucina di Pergine, l'intreccio della gerla seguito a Sauris di Sotto, quella della roncola documentata presso la fucina Girardini di Cimego dal fabbro Gelsomino, che ancora oggi ricorda le lunghe ore lì trascorse da Šebesta, seduto a contare i colpi del maglio necessari per la realizzazione dei vari manufatti. Alcune di queste sequenze egli le aveva montate su pannelli perché fossero esposte nelle sale del Museo, a testimonianza del gesto compiuto da mani sapienti che con l'aiuto di appositi strumenti sono in grado di piegare la materia prima alle necessità del vivere. Davanti o accanto agli oggetti fotografati, sistemava il corrispondente oggetto tridimensionale acquisito per l'allestimento museale.

Tra i materiali di studio, nell'Archivio, vi sono anche fotografie di famiglia, quaderni con dati personali, recapiti di amici e conoscenti, ma anche un sacchetto di carta che riporta il logo di un panificio, con una pala da forno e una spiga, e il menu di un ristorante che propone il «Banchetto medioevale».



11. Scheda con fotografie relative al trasporto tramite carretto.

Ora è giunto il tempo in cui spetta ad altri farsi carico della valorizzazione e diffusione di quanto raccolto nell'Archivio nel corso di un'intera esistenza¹⁴, compresi i materiali già in possesso del Museo,

¹⁴ Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, nel 2006, ha ottenuto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto il finanziamento del progetto «La fucina dell'etnografo», che prevede la digitalizzazione e la schedatura dei materiali dell'Archivio, per garantirne la conservazione e favorirne la consultazione tramite opportune chiavi di ricerca. La scheda informatica è stata studiata in modo da ritrovare le caratteristiche fisiche dell'Archivio anche nel suo omologo virtuale, conservando il più fedelmente possibile la disposizione dei materiali e le diciture date da Šebesta. Vengono mantenuti così il numero della cassetina, gli argomenti segnati sulle etichette della cassetina, la sequenza dei materiali contenuta in ognuna di esse e la loro quantità. Le ricerche vengono effettuate tramite stringhe di parole chiave, così come avviene per *internet*, organizzate in campi che riportano rispettivamente gli argomenti, i nomi di luogo, i nomi di persona e le date, oltre che i riferimenti bibliografici segnati sulle schede. In questo modo si preserva l'integrità dei documenti e dell'Archivio nel suo complesso, e si agevola la fruizione dei materiali, che possono venire aggregati velocemente in base alle finalità delle ricerche, prime fra tutte quelle che possono portare a una migliore comprensione dell'Archivio stesso e dell'intera opera di Šebesta.

FERRO CAVALLO

PERGINE 4



12. Scheda con sequenza di lavorazione del ferro di cavallo.

lasciati da Šebesta al tempo del suo pensionamento, avvenuto nel 1984. Compito non facile, per la complessità delle tematiche affrontate, per la difficoltà d'individuazione delle fonti, ma anche per la quantità delle emozioni suscitate, che vanno di pari passo al pudore di entrare in un fatto privato, nella testa di un uomo, nel suo pensiero, nella sua intimità. Ci ha lasciato un'eredità complessa, ma anche non pochi strumenti per decodificare ciò che era oggetto del suo interesse. Abbiamo la maggior parte dei volumi che facevano parte della sua biblioteca, abbiamo il suo Archivio, le sue opere, le sue parole. Abbiamo sicuramente il dispiegarsi del suo metodo comparativo, che attraverso i principi di uguaglianza e differenza, attraverso l'accostamento di ciò che è vicino e ciò che è lontano pone le tracce per vertiginose dipartite nello spazio e nel tempo, senza frontiere, alla ricerca di ciò che per lui erano la bellezza e la perfezione. «Guardi, non è divino questo?», non si stancava mai di ripetere e mostrava ciò in cui vedeva la sintesi di forma e contenuto, di arte e tecnica, di estetica e tecnologia, ossia l'espressione dell'elaborazione dell'uomo,



13. Scheda con sequenza di lavorazione della gerla.

dell'invenzione, della novità, ciò che definiva «l'ipermoderno», indipendentemente dalla cronologia. Quello è il luogo dove si ricompongono tutti i suoi dualismi, anche il suo essere burbero e contemporaneamente gentile, il suo bianco e nero e i suoi colori, la sua logica e la sua fantasia, la sua intransigenza e la sua umanità.

2. ŠEBESTA E I SUOI MUSEI

La lezione museografica e umana di Giuseppe Šebesta

di Roberto
TOGNI

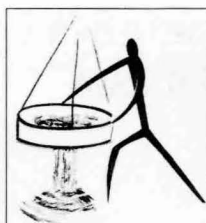
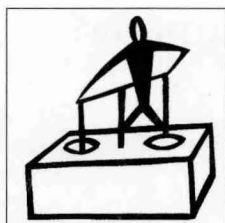
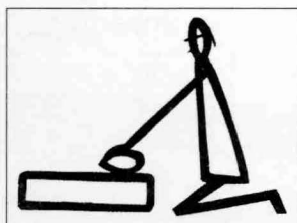
Quando scompare un personaggio importante e celebre, quasi tutti dichiarano d'essergli stati amici, anche quando non lo hanno compreso, anzi lo hanno ignorato, biasimato, ostacolato. Ciò vale anche per Giuseppe Šebesta che certi detrattori, nella migliore delle ipotesi, hanno definito «personaggio difficile» o perfino «millantatore», per via di una sua innocente fantasia nella ricostruzione della propria autobiografia. Fu certamente invisio ai politici e agli amministratori pubblici perché personalità troppo rilevante, carattere troppo schietto e impulsivo.

Per fortuna c'è stato chi, benché assunto a elevati gradini del potere politico, ha avuto consapevolezze culturali tali da figurare tra i fondatori dell'Università di Trento e ha compreso Šebesta, affidandogli negli anni Sessanta l'ex monastero agostiniano di San Michele all'Adige con il compito di realizzare il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Alludo al presidente della Giunta provinciale di Trento, Bruno Kessler.

Da vent'anni trascorro a Trento gran parte delle mie settimane per l'insegnamento della museografia presso la Facoltà di lettere. Tuttavia, la mia conoscenza e amicizia con Šebesta datano da molto prima, almeno dagli anni Settanta, quando compii una missione di studio organizzata dal Ministero degli esteri in vari paesi dell'Europa orientale. In Romania, in particolare a Sibiu, conobbi un grande etnografo e museologo, Corneil Irimie, fondatore del Museo a cielo aperto di Dumbrava Sibiului, che mi disse di avere incontrato e apprezzato Šebesta. Questi, al mio ritorno in Italia, me ne diede ampia conferma, aggiungendo parole di apprezzamento, nonostante la sua riluttanza a regalare elogi. Un episodio che, unitamente ad altri elementi, mi consente, come preciserò tra breve, d'individuare nella formazione di Šebesta una componente romena più che boema o di altra ascendenza.

Le immagini, e in particolare le fotografie che accompagnano il mio contributo, da un lato servono a rendere espliciti alcuni momenti della biografia di Šebesta, dall'altro mi offrono l'occasione, oltre che di ricordare la mia lunga consuetudine, di suffragare la tesi che ho appena accennato: l'individuazione di una matrice romena nella sua formazione museologica accanto alle sue precipue doti personali, autonome nell'inventare animazioni, pitture, soluzioni grafiche, allestimenti, interpretazioni scientifiche, metaforiche e simboliche. Traguardi che Šebesta ha portato a livelli di perfezione e di originalità grafica e inventiva ineguagliabili,





1. Disegni di Giuseppe Šebesta: levigatura, brillatura, setacciatura. G. ŠEBESTA, *La via dei mulini*, pp. 64, 95, 122.

2. Mosaico in cui è raffigurato un recipiente simile al vecchio stao trentino. Museo nazionale di Ostia. G. ŠEBESTA, *La via dei mulini*, p. 143.

come anche le poche immagini seguenti attestano. E i riferimenti iconografici di ogni epoca storica e preistorica sempre accompagnavano con grande coerenza le sue vetrine e le sue sale, allestite con assoluto rigore, nitidezza e buon gusto.

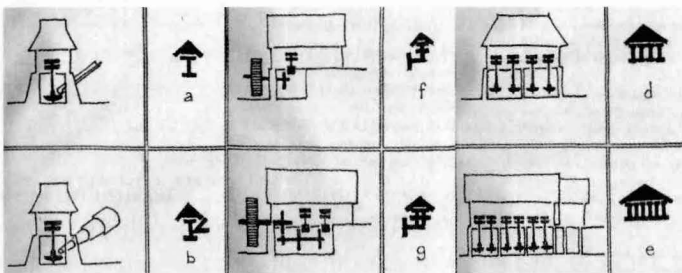
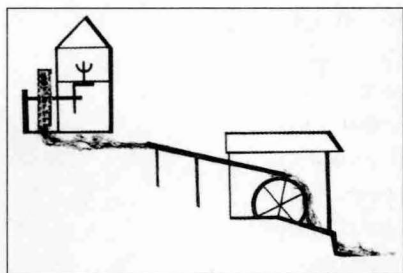
È noto che Šebesta ha molto viaggiato in Europa. Se ne vantava compiaciuto, con una certa approssimazione nel conteggio dei chilometri. Mi parlava spesso di questi viaggi, in particolare di quelli in Romania. A Sibiu, città transilvanica di circa 100.000 abitanti, egli si era imbattuto nel Museo a cielo aperto – dieci ettari di parco – fondato da Irimie. Era ed è un'istituzione che superava il modello tradizionale balcanico o scandinavo, a motivo di studi più sistematici sulla cultura e sulla tecnologia tradizionali, in particolare molinologica. Infatti, i mulini, importati in Romania dall'Occidente e dall'Oriente, vi avevano trovato esiti tecnologici e diffusione plurisecolari e particolari, tanto da persistere fino alla contemporaneità, così come il museo poteva abbondantemente documentare – mulini idraulici a ruota verticale e orizzontale, a vento, galleggianti, per la macina dei vari tipi di grano, per la follatura dei pesanti tessuti di lana, per frantumare minerali e così via –, oltre a esporre numerose altre installazioni di vario genere, tutte rigorosamente ambientate.

Notevoli la produzione scientifica, le iniziative promozionali del Museo di Sibiu, dal folklore all'arte contemporanea, alla scuola, all'università e alla società. Šebesta, che ricordavo non essere particolarmente incline agli elogi, mi parlava con grande stima e ammirazione di Irimie, studioso della cui statura io stesso ho fatto esperienza quando lo conobbi, nel 1977, in occasione della citata missione.

Si deve notare fra l'altro che Sibiu è una città colta, sede di un antico Museo d'arte, il Brukenthal, menzionato tra i più precoci d'Europa. Nel vasto parco-museo a cielo aperto, poco lontano dalla città, Irimie, come si

3. A sinistra: disegno di Giuseppe Šebesta: pestino e mulino. G. ŠEBESTA, *La via dei mulini*, p. 125.

4. A destra: tipologie di mulini romeni. *Cibi-nium*, p. 220.





è detto, ha saputo rinnovare e far progredire notevolmente l'antica tradizione dei musei del tipo *skansen*, incrementando molto le verifiche archivistiche e quelle sul campo, oltre che archeologiche. Dunque, Șebesta, da abile osservatore, fotografo, documentarista, se n'è accorto e se n'è nutrito, senza nulla togliere all'originalità delle sue successive realizzazioni, che ne hanno tratto stimolo e incitamento. Ne deduco che se c'è un paese al quale si richiama, esso è la Romania; ma egli divenne poi il vero maestro e sistematizzatore della molinologia con l'insuperabile opera intitolata *La via dei mulini* in cui viene offerta una lezione museografica e museologica che gli merita il posto di autentico e originale capofila.

Oggi, l'istituto fondato da Irimie è diventato un complesso di tre musei, con tre direzioni distinte – Museo della cultura popolare romena, Museo di etnografia universale comparata, Museo a cielo aperto di Dumbrava – e un direttore generale, Corneliu Bucur, degno e attivo erede del fondatore. Egli ha dato un grande impulso all'istituzione, introducendovi tutte le tecnologie più avanzate, a livello di strumenti multimediali, d'informaticizzazione, di audiovisivi, di restauro, di ricostruzione e allestimento, nonché di attività promozionali, didattiche, folkloriche.

Pertanto, attualmente il Complexul Muzeal Astra rappresenta il nucleo più importante della nazione e uno dei più significativi d'Europa, non a caso segnalato da Kenneth Hudson col premio «Museo europeo dell'anno». E Bucur ha avuto l'accortezza di valorizzare la biblioteca di Irimie, completa di tutti i libri a lui appartenuti, degli archivi, degli oggetti, del mobilio e, naturalmente, della ricca bibliografia personale e delle testimonianze della sua fiorente scuola museografica. Quel Bucur che, guarda caso, da giovane, allorché studiava per conseguire il dottorato in etnografia, ottenne dal regime di Ceausescu un'autorizzazione proprio per venire in Italia a conoscere Șebesta e per dialogare e imparare da lui: dunque, il rapporto Șebesta-Romania risulta essere reciproco.

Ritorniamo al mio arrivo a Trento, nel 1986. Consapevole della dimensione europea di Șebesta, non tardai a capire l'errore che la pubblica amministrazione aveva commesso allorché lo aveva collocato in pensione nel luglio del 1984, di fatto allontanandolo per anni dal Museo,

5. Alcuni particolari del Museo a cielo aperto di Sibiu, Romania.



5. A sinistra: il *presidium* dell'AIMA, Associazione Internazionale dei Musei Agricoli, in visita a San Michele nel 1986.



6. A destra: Šebesta con Bruno Munari e Gabriella Belli nella mia *Wunderkammer* di Trento, nel 1989.

proprio perché intellettuale «non organico al potere». Compresi anche la sofferenza che mi veniva confidata insistentemente, con rimpianto e con rabbia sincera. Cercai di consolarlo con alcuni gesti pubblici quali far conoscere il suo Museo a livello internazionale e accompagnarvi, già nel 1986, i maggiori museologi di Ungheria, Svezia, Cecoslovacchia, Francia, Danimarca e così via, miei colleghi nel Consiglio dell'AIMA, Associazione Internazionale dei Musei Agricoli, espressa dall'UNESCO, del cui *presidium* ho fatto parte dal 1978 al 1998. Quando poi ricoprii la carica di presidente, dal 1989 al 1992, volli che il congresso mondiale dell'AIMA si svolgesse per la prima volta in Italia e facesse tappa al Museo di San Michele, portando congressisti dall'Europa, dall'America, dal Giappone.

Invitai Šebesta anche in occasione di un Seminario a Trento con Bruno Munari, nel 1989.

Altro grave errore della pubblica amministrazione fu quello di indire con enorme ritardo il concorso per la direzione del Museo, con evidente danno per l'istituzione e ulteriore dispiacere per Šebesta. Situazione aggravata da talune contestazioni del concorso che procrastinarono la nomina di un direttore e dai successivi ulteriori ritardi, perché i nuovi arrivati impiegarono del tempo prima di accorgersi della vera, grande dimensione del fondatore del Museo.

Finalmente – ricordo benissimo la circostanza – Šebesta fu in grado di rimettere piede ufficialmente nel Museo in occasione di un convegno, e di guidare un gruppo di attenti visitatori nelle varie sale; gli astanti poterono raccogliere le sue lacrime di sincera commozione accompagnate dall'evidentissima motivazione: era per lui – come ebbe a dire – il giorno del ritrovamento del «proprio figlio», della «propria creatura».

Ci furono altri momenti di sofferenza, quando si verificarono interventi per certi versi dissacratori dell'atmosfera nitida, quasi astratta, frutto dello speciale «metalinguaggio» – direbbe Alberto Mario Cirese – con il quale Šebesta aveva voluto realizzare le proprie sale: intonaci bianchi, vetrine senza didascalie, materiali etnografici e archeologici collocati gli uni di fronte agli altri, supportati da disegni e fotografie.

Episodi che – senza polemica, ma per obbligo di mestiere – definirei con una garbata metafora musicale. Affermo cioè che a Šebesta, artefice della grande «opera sinfonica» che è il suo Museo, è toccato di vedere realizzate alcune opinabili «variazioni» o «abbellimenti», come generalmente non si fa nei confronti dell'opera di un musicista famoso, soprattutto se ancora vivente. Del resto, una delle prerogative degli allestimenti museografici di Šebesta consiste nella completa assenza d'indulgenza alla verosimiglianza, al vizzo scenografico, alla finzione. E se i suoi disegni tecnici si caratterizzano per il tocco irripetibile, per la grande eleganza, anche la qualità dei suoi allestimenti, delle sue sale, degli stessi pupi, non hanno riscontro altrove, neppure a Praga.

Negli ultimi anni, la direzione del Museo ha avuto il merito e la capacità di realizzare varie iniziative atte a favorire quella che definirei una piena «riconciliazione» con il suo fondatore, anche se alcune appaiono opinabili. *Bèpo*, come amava farsi chiamare confidenzialmente, dopo le precedenti cospicue donazioni, ha finito col donare proprio tutto al Museo, anche l'archivio privato con i suoi manoscritti più cari e le sue fotografie: un'eredità che richiederà tempo e professionalità per essere bene interpretata. E io quasi rabbrivivo quando, in anni lontani, me li mostrava e adombrava l'intenzione di affidarmeli, e subito dopo diceva che quei documenti dovevano essere distrutti alla sua morte.

Non entro nel merito di interpretazioni antropologiche e prettamente etnografiche che non sono di mia competenza. Preferisco soffermarmi ancora brevemente su due elementi: la dimensione umana e professionale, fin qui già trapelate. L'una è rappresentata dal suo animo generoso – come abbiamo detto, ha donato tutto, proprio tutto al Museo –, dalla sua sensibilità, dai suoi affetti, spesso nascosti dietro un'apparente aggressività e rudezza. L'altra, dal mestiere di specialista polivalente, etnografo, museografo, museologo, grafico, documentarista, artista, scrittore, scienziato e divulgatore: un uomo che ha operato teoricamente e praticamente.

E lo faccio prendendo a prestito alcuni dei giudizi assolutamente convincenti, profondi, esaustivi e ampiamente documentati di Giovanni Bronzini che, a mio avviso, meglio di ogni altro ha scritto su Šebesta. Incidentalmente, mi viene da pensare che, quando qualcuno ha colto nel segno, non val la pena di lambiccarsi il cervello per riuscire a dire male le stesse cose. E nessuno meglio di Bronzini, compianto e famoso maestro di tradizioni popolari dell'Università di Bari e direttore della più autorevole rivista di settore, *Lares*, ha saputo cogliere, analizzare e descrivere la complessità culturale, artistica, scientifica e psicologica di Šebesta. Citando l'esempio di Jacques Le Goff, Bronzini ha scritto che Šebesta

«narra la storia della gente trentina romanzescamente, immettendovisi come io narrante e agente, e la ricostruisce scientificamente, profonden-

dovi la sua vasta conoscenza etnografica ... In lui si realizza la convergenza tra l'opera scientifica e artistica, la vita dell'uomo e del museologo, dello studioso e dello scrittore».

Dalla *Saga mòchena* cita una frase emblematica:

«Il mondo dell'Alta Valle di Fersina ... arcaico, povero, sofferente mi entra nel sangue ... e tutto ciò che recepisco diventa, attraverso la mia fantasia e quella dei mòcheni, oro colato».

E Bronzini commenta:

«Dotato di una così intensa sensibilità associativa per il rapporto uomo-storia-ambiente, Šebesta ha trovato concepito il museo come laboratorio di etnografia». Dal che «l'aforisma: l'etnografia come museografia e viceversa».

Dopo le valutazioni generali fin qui esposte, convergenti con il pensiero di Bronzini, sottolineo un'altra dimensione di Šebesta, non sufficientemente indagata: il pittore. Infatti, così come è stato scrittore efficace e versatile – dagli scritti etnografici, ai romanzi, ai racconti, all'autobiografia, alla fantascienza –, altrettanto è stato artista e maestro del colore nei suoi quadri, nella decorazione della casa di montagna che aveva realizzato sopra Trento.

La fisionomia originaria del Museo ci viene restituita da un prezioso documentario realizzato dalla Televisione della Svizzera italiana – cinque puntate intitolate *Atlantide alpina*, a significare la sommersione alla quale la cultura delle Alpi rischia di essere soggetta al pari del mitico continente che soggiace all'oceano Atlantico – di cui ho fornito una copia all'università a disposizione degli studenti, una a Šebesta, un'altra al Museo. L'autore, Luciano Marconi, scrittore e giornalista di grande cultura, coadiuvato dal regista Flavio Bonetti, ha voluto dedicare un'intera puntata al Museo di San Michele, ritraendo Šebesta nell'atto di guidare un gruppo di giovani a una visita ragionata dell'intero percorso espositivo. Un documento prezioso e unico per constatare non solo come si presentasse il Museo nella sua concezione originaria, ma anche come egli comunicasse con il pubblico.

A chiarimento delle motivazioni culturali e umane del trasferimento a Cles, giova la lettura di una pagina del suo diario privato in corrispondenza del giorno in cui redigeva l'atto notarile per l'acquisto della nuova casa in val di Non, lasciata in eredità all'unica figlia, alla quale aveva precedentemente destinato la casa di Trento, via Gorizia 95, commutata poi con quella di Cles:

«A Trento per firmare il grande evento che mi libererà definitivamente dalla città. Alle 17 e 30 firmiamo l'atto. Il grande fatto così si è compiuto. Ceniamo e brindiamo al futuro. 11. 2. 2003».



7. Alcuni fotogrammi tratti dall'episodio *Le radici* del documentario *Atlantide Alpina*.

8. L'approdo finale in val di Non. Šebesta desiderò trasferirsi dal rumore e dall'inquinamento che aveva contaminato anche Trento al colore e alla solarità della val di Non.

persona o intera *équipe* che sia stata capace di una simile «lezione museografica» e di raggiungere altrettanti traguardi, concretizzandoli in un Museo. Infatti, se è vero che le tre grandi finalità di ogni istituzione museale sono la raccolta, lo studio scientifico e la socializzazione – cioè l'offerta al pubblico o «ostensione» dei beni raccolti e studiati – ne consegue che ciascuna di queste finalità richiede molti individui settorialmente specializzati. Ma la straordinarietà di Šebesta consiste proprio nel fatto di avere da solo bruciato tutte e tre le tappe grazie all'eccezionale compresenza di genio creativo, comunicativo, scientifico e artistico anche nell'accezione fabbrile del termine.

Giuseppe Šebesta, etnografo e museologo a Santarcangelo di Romagna

di Mario
TURCI

Non è semplice, per un direttore che ha accompagnato la vicenda del Museo che dirige, tracciarne sinteticamente la storia. La difficoltà nasce dall'esigenza di selezionare e raccogliere in poche righe gli elementi sostanziali di un'impresa complessa nella quale sono confluiti etnografia, ricerca, tecnica gestionale, comunicazione, expografia, didattica, restauro, aspetti fortemente segnati dall'approccio šebestiano¹.

Se l'interesse della città di Santarcangelo di Romagna per un Museo etnografico inizia formalmente nel 1971, l'origine dell'avventura si svolge attraverso due diversi periodi: gli anni Sessanta – quelli della raccolta di oggetti e testimonianze da parte di alcuni cittadini interessati a salvaguardare i dati di una memoria contadina messa a rischio dalla modernità – e il periodo compreso tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, quelli della ricerca e dell'impegno di Giuseppe Šebesta, dall'incarico di elaborare il progetto museale sino all'inaugurazione, nel settembre del 1981. Molta parte dell'identità del Museo di Santarcangelo risiede nelle scelte compiute in quegli anni. Šebesta – allora direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina – conferisce immediatamente al Museo un carattere sperimentale, che consente di uscire dalle logiche largamente diffuse del «museo di civiltà contadina» e di assumere quale orientamento essenziale di sviluppo l'approccio antropologico dello «sguardo sull'uomo».

Nell'estate del 1972, Šebesta giunge a Santarcangelo con l'intento e la speranza di trovare un'adeguata sensibilità che gli permetta di costituire un Museo dell'esperienza umana in Romagna. La situazione è favorevole, e Šebesta ha modo di trarre vantaggio tanto dall'esistenza di un patrimonio ragguardevole di oggetti raccolti e selezionati nel corso delle ricerche precedenti, quanto dalla presenza di un'amministrazione fortemente intenzionata, nella figura del sindaco, Romeo Donati, a raggiungere risultati di qualità; inoltre, la collocazione della città offre splendide opportunità:

«Santarcangelo di Romagna per la sua posizione, per l'Appennino che geograficamente crea una frattura condizionando e diversificando tipi di vita, per il mare su cui si affaccia ed ha concesso ai suoi uomini una esperienza marinara, per l'entroterra con volti e sfumature molteplici, per la sua



¹ A proposito dell'approccio šebestiano, cfr. il saggio di Johnny Gadler, *ibidem*, pp. 146-152.



1. Museo Etnografico di Santarcangelo di Romagna – Esterno.

posizione di cuneo fra regioni ed esperienze diverse si colloca idealmente ad esprimersi ed affermarsi in un museo etnografico»².

Ma il pensiero, l'idea e l'intuizione dello studioso e del «museologo totale» si realizza in un progetto di gran lunga più ampio e profondo:

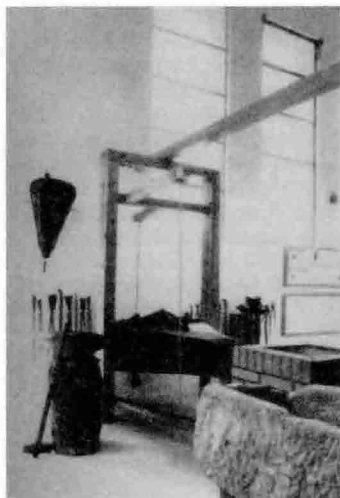
«Io vedo il Museo di San Michele all'Adige, di Santarcangelo di Romagna e qualche altro Museo nel sud, come caposaldi di un unico grande solco d'aratro chiaro, pieno di significati e susseguenti, di esperienze vitali intorno a cui in un futuro potranno fiorire altre istituzioni specifiche che si pongano e affermino a salvaguardia della vera, umana storia del nostro popolo»³.

Šebesta intende tracciare una linea ideale di congiunzione esplicativa di realtà etnografiche diverse, correlabili in un percorso museografico territoriale nella cui totalità sia possibile presentare l'esperienza collettiva di un popolo che «ha sentito profondamente la fierezza di essere se stesso»⁴.

² G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991, p. 203.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 201.



Ai primi contatti e proposte presto seguono i fatti: le ricerche, le indicazioni, le esortazioni e le conferenze, di cui Šebesta è prodigo nel corso di quegli anni, se da un lato contribuiscono a delineare progetti museografici sempre più precisi, dall'altro concorrono a educare la popolazione ai temi della salvaguardia e valorizzazione delle testimonianze umane. Non di poco conto appare il contributo di Šebesta al recupero di un'intera bottega di liuteria che i famigliari di un artigiano santarcangiolese scelgono di donare al Museo. Alla fine degli anni Settanta, viene costituito un comitato etnografico e si prende la decisione di assegnare al Museo i locali di un vecchio macello comunale situato nell'immediata periferia della città, in un luogo aperto, adatto a eventuali, successivi sviluppi. In una lettera del 28 aprile 1979, il sindaco Romeo Donati comunica a Šebesta che la Regione Emilia-Romagna avrebbe stanziato un utile contributo al fine di dare inizio alle opere per l'adattamento degli spazi del macello.

L'opera di Šebesta a Santarcangelo delinea un impianto museografico in cui etnografia, ergologia, iconografia e didattica si fondono in un Museo la cui funzione

«è quella di far scoprire ai visitatori il territorio, l'esistenza di impensate attività con opportune metodologie didattiche, affinché il messaggio fra le vecchie e nuove generazioni prosegua senza interruzione».

Nel descrivere il Museo santarcangiolese quale primo atto di un'operazione di maggiore portata,

«di un più vasto e futuribile discorso che sarà completato solo quando una serie di canali specializzati metterà in luce l'intera esperienza territoriale sia del lavoro umano che delle tradizioni»,

2. La fucina del fabbro: rapporto città-campagna.

3. Un travaglio rinvenuto nel territorio di Santarcangelo e oggi esposto nelle sale del Museo.



4. Aratro asimmetrico con vomere, coltro e versoio in metallo.

5. Aratro asimmetrico con vomere e coltro in metallo e versoio in legno.



«necessità di presentare per uno specifico territorio tutte quelle esperienze umane che collegate tra di loro debbano chiarire, senza possibilità di dubbi, una storia legata e seguente, passata, presente e proiettabile nel futuro»⁵.

Nella museografia di Šebesta emerge con insistenza un elemento di fondo: il ruolo educativo del museo; la missione didattica ne permea la teoria museologica a partire dalla fase iniziale di un progetto, divenendo un obiettivo primario. Quale insegnamento può offrire all'uomo l'organizzazione museografica di un complesso di oggetti? Quali pensieri e idee a proposito dell'uomo può suscitare un museo? Ecco le domande a cui sembra che Šebesta abbia voluto caparbiamente dare una risposta nel corso degli anni, domande mediante le quali ha certamente inteso valutare la propria opera e il lavoro dei museografi incontrati durante una lunga esperienza professionale. È nella fedeltà al ruolo educativo dell'opera museografica che emerge l'umanesimo dello studioso trentino e l'onestà del suo impegno scientifico.

Nel corso degli anni Novanta, la vicenda del Museo s'intreccia con il dibattito, particolarmente vivace in Emilia-Romagna, relativo a un'impostazione che prefigura lo sviluppo della museografia etnografica sulle note delle discipline afferenti alla storia dell'economia. Il Museo di Santarcangelo, che fonda l'impianto espositivo su di un approccio mag-



giormente vicino alla demo-etnografia, si trova a rappresentare una posizione in qualche modo solitaria, una posizione, ora largamente diffusa, che privilegia l'attivazione di rapporti e collaborazioni con le esperienze museografiche italiane e straniere propense ad assumere l'antropologia quale disciplina capace di uno sguardo complessivo sull'uomo e quindi sui tratti molteplici delle sue identità. Sulla base di tale approccio il Museo avvia, a partire dal 1995, una serie di servizi rivolti al pubblico che, attraverso la didattica, la formazione per gli adulti, i laboratori, gli stage, ne hanno costituito e tuttora ne costituiscono il punto di forza.

L'attuale allestimento, progettato dalla direzione del Museo e presentato al pubblico nel novembre del 1989 e, in una veste rinnovata, nel maggio del 2005, se pure modifica il primo impianto, risente fortemente delle intuizioni e degli orientamenti di Šebesta.

La storia del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna è innanzitutto la storia di una costante sperimentazione, di una continua crescita, è una vicenda in cui nulla viene dato per scontato e definitivamente acquisito, in cui il continuo conflitto fra le idee e i limiti delle risorse disponibili impone un «far di necessità virtù» che non viene avvertito come un limite, ma come un incitamento. E se la didattica, gli studi d'allestimento, la gestione organizzativa, i rapporti con il territorio, hanno rappresentato nel corso degli anni settori trainanti, non si deve sottovalutare l'importanza della decisione presa, nel 1981, dall'amministrazione

6. Aratro asimmetrico con vomere in metallo.

comunale, seguendo un'indicazione di Šebesta, di dotare il Museo di un direttore di ruolo, garantendo in tal modo al suo sviluppo una guida stabile. Determinante appare, peraltro, il passaggio, nel 1996, a una nuova forma gestionale, attraverso la trasformazione in un'istituzione dotata di autonomia amministrativa, contabile e scientifica, che ha permesso una maggiore flessibilità e incisività nella formulazione e realizzazione dei progetti e dei programmi. I risultati non hanno tardato a giungere: a partire dal 1999 si è avuto modo di trarre vantaggio dall'autonomia gestionale per sperimentare l'applicazione di sistemi per la qualità e per il rispetto dei relativi standard, tanto che, nel 2002, il Museo ha ottenuto il premio nazionale «Culture di gestione». Ma, in ultima analisi, il successo del Museo di Santarcangelo dev'essere ricondotto all'opera di Šebesta, cui si deve l'intuizione dei primi orientamenti, lo stile dell'esposizione e della ricerca e, non ultimo, l'orgoglio museale che scaturisce dalla consapevolezza di porsi come protagonisti del proprio tempo.

Il museo etnografico secondo Šebesta

di Johnny
GADLER

Giuseppe Šebesta – oltre a realizzare il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e curare l'allestimento del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna – ottenne numerosi incarichi e svolse diverse consulenze per la progettazione di altri istituti museali italiani afferenti la disciplina etnografica. Ma fu proprio attraverso il concretarsi delle esperienze trentina e romagnola che tracciò un profondo solco nel terreno – per alcuni versi ancora vergine – dei «musei degli usi e costumi», fornendo un contributo decisivo alla definizione di un metodo per molti divenuto un modello cui uniformarsi o, quantomeno, su cui confrontarsi.

Sotto il profilo teorico, la formazione etnologica di Šebesta indubbiamente derivò dagli insegnamenti della scuola storico-culturale viennese di Friz Graebner e di Wilhelm Schmidt, fautrice di una teoria diffusionistica e monogenetica, in evidente polemica con le argomentazioni poligenetiche degli evoluzionisti¹. Ma l'approccio comparativo dello studioso trentino, prima di compiersi nell'adesione alle teorie della scuola storico-culturale, si venne a formare in maniera del tutto empirica fin dal momento in cui, ancora in tenera età, cominciò a notare, con crescente curiosità, come le donne che giungevano a Trento dalle vallate circostanti presentassero un abbigliamento dalle fogge assai strane, profondamente diverse da quelle che era abituato a vedere per le vie della città. In seguito, anche attraverso i numerosi viaggi compiuti in Europa e alle puntuali annotazioni relative a ogni elemento d'identità o di alterità riscontrato presso diverse culture, Šebesta ebbe modo di estendere le prime osservazioni ad altri aspetti della vita quotidiana, giungendo a un'opera di comparazione e di sintesi che ben presto assunse un vero e proprio spessore scientifico.

Si può affermare, quindi, che l'euristica di Šebesta appare innanzitutto improntata a un lucido pragmatismo, di cui assume ottimo valore esemplificativo un aneddoto ancora ben impresso – a quasi trent'anni di distanza – nella memoria di molti dei santarcangiolesi che s'impegnarono in prima persona nella realizzazione del Museo.

«Un giorno – ricorda Alfonso Marchi – io, Šebesta e alcuni componenti del Comitato etnografico, c'incontrammo nel retrobottega della mia stamperia per valutare le proposte da formulare al Consiglio comunale circa il riuti-



¹ W. SCHMIDT, W. KOPPERS, *Manuale di metodologia etnologica*.

lizzo dell'ex macello cittadino. Dal momento che la discussione procedeva senza produrre risultati significativi, Šebesta ad un certo punto mi chiese di portargli quattro scatole da scarpe e un bidone. Non capivo ancora dove volesse andare a parare, ma l'accontentai. Šebesta prese il bidone e lo pose al centro del banco di lavoro, tolse i coperchi alle scatole, le aprì su di un lato e le dispose attorno al bidone fino ad ottenere due bracci simmetrici e contrapposti, ricreando in tal modo la forma del macello comunale. Quindi, con un pennarello, abbozzò una suddivisione della sale e tracciò un ipotetico percorso di visita, esclamando infine: "Signori, come potete vedere non occorre fare proprio un bel niente. Il Museo è già tutto qui"².

Al di là dell'episodio, il pragmatismo di Šebesta traspare soprattutto dagli scritti teorici che, pur nella rigorosa scientificità, mai assumono carattere dottrinale, configurandosi, piuttosto, quali proposte strutturali per quanti abbiano in animo l'allestimento di un museo etnografico³. Si tratta di un orientamento che emerge con evidenza nei suggerimenti per la ricerca sul campo; scrive Šebesta che,

«Per una razionale ricerca, in una casa di contadino è opportuno catalogare:

- 1) tutto ciò di cui si serve l'uomo;
- 2) tutto ciò di cui si serve la donna;
- 3) tutto ciò che si trova in ogni singolo locale ...

Consiglio pratico è quello di ricercare sistematicamente il materiale per ogni specifico territorio, fotografarlo o meglio ancora disegnarlo, se non in quota, almeno nella forma fedele»⁴.

Nell'assumere l'incarico per la progettazione di un museo, Šebesta antepone sempre – come avvenne anche a Santarcangelo di Romagna – l'analitica conoscenza del territorio in cui s'intende innestare il nuovo istituto. Nella concezione museografica di Šebesta, infatti, l'individuazione delle peculiarità territoriali risulta fondamentale per comprendere se un'ipotesi museale sia effettivamente percorribile fino in fondo. Questioni logistiche, ostensive e finanziarie subentrano solo in una seconda fase, quando si è ormai appurato che sussistono le condizioni atte a elaborare un progetto sufficientemente originale, scientificamente fondato, nonché culturalmente valido.

La metodologia di Šebesta si organizza strutturalmente lungo due direttrici: da un lato la conoscenza storico-evolutiva e, dall'altro, la comparazione «distributiva», assumendo come punto di partenza la lezione impartita dalla scuola storico-culturale viennese.

«Le forme culturali simili o identiche che si trovano in luoghi diversi e più o meno distanti, sostiene la scuola storico-culturale, non sono frutto di

² Testimonianza di Alfonso Marchi, Santarcangelo di Romagna, 15 gennaio 1996.

³ G.B. BRONZINI, «L'avventura etnomuseografica di G. Šebesta».

⁴ G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, p. 63.

convergenza, e cioè di nascita plurima e indipendente dovuta alla identità dello spirito umano; esse sono il risultato della diffusione di quelle forme da un qualche punto di origine. Compito dell'etnologia non è più dunque, come per gli evoluzionisti, una comparazione indiscriminata diretta a riconoscere quali siano le caratteristiche delle presunte fasi obbligate di passaggio dell'evoluzione della cultura, ma è invece l'indagine che tende a individuare i punti di origine di singoli fenomeni o di loro complessi, a stabilirne le vie di propagazione nello spazio, determinandone l'area di diffusione, e giungendo anche per questa via a ricostruire la successione storica delle diverse culture nelle diverse parti del mondo»⁵.

Nella concezione di Šebesta la progettazione di un museo etnografico richiede sempre «un reale approfondimento ... fra livello storico e attuale», in modo da porre in evidenza le «linee evolutive», ossia le

«logiche e progressive proposte-accettazioni che ci hanno condotto fino ai nostri giorni. Solo le conoscenze storiche e attuali offrono la possibilità di collocare attrezzi e macchine su piani specifici»⁶.

La disposizione degli oggetti «su piani specifici» si attua mediante il ricorso alla teoria dei «canali chiusi», nel cui ambito

«devono essere collocati in successione tale da organizzare un discorso specifico, continuo e articolato che parta dalle radici e si svolga armonicamente fino a concludersi»⁷.

Un «canale chiuso» – che trae la propria denominazione dal termine che individua l'operazione ultima per cui s'impiega un attrezzo –, deve permettere il riconoscimento dei mezzi di costruzione, dei modi di funzionamento e delle ragioni d'utilizzo dei singoli oggetti.

Gli attrezzi, tuttavia, non sempre si pongono nel contesto di un ciclo evolutivo continuo e ininterrotto, privo di fasi di abbandono e di fasi di recupero. Non di rado, strumenti inizialmente recepiti e impiegati da un gruppo umano cadono in disuso, vengono dimenticati e infine nuovamente introdotti, spesso per rispondere a esigenze nuove e per assolvere a funzioni diverse dalle originarie: nel contesto della concezione museografica šebestiana il «concetto di ricorsività» si delinea in relazione alla necessità d'indagare simili fenomeni⁸.

La corretta disposizione degli oggetti nell'ambito dei «canali chiusi», inoltre, non può prescindere da un'attenta catalogazione e schedatura del materiale etnografico, indipendentemente dalla circostanza che conservi la propria collocazione originaria oppure già si trovi nei magazzini del museo: a tale scopo Šebesta elabora una ricca serie di schede e un

⁵ A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, pp. 190-191.

⁶ G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, p. 242.

⁷ *Ibidem*, p. 228.

⁸ *Ibidem*, p. 242.

complesso di «questionari-scheda» strutturati in modo da offrire diversi livelli di approfondimento.

«Le schede di attrezzi uguali, nella loro globalità possono chiarire la distribuzione territoriale, la frequenza numerica. Dimensioni e forme standard possono rivelarci accettazioni standard, o diversificazioni determinate da richieste, o appiattimento di idee»⁹.

Una ricerca etnografica correttamente impostata da un punto di vista metodologico, dovrebbe tuttavia avvalersi, secondo Šebesta, anche di un «questionario-scheda» di «etnistoria»: le fonti d'archivio, infatti, rivestono un notevole interesse, in particolar modo gli atti notarili che – a partire dal XVI secolo – registrano in modo dettagliato acquisti, vendite, affitti, crediti, debiti e testamenti¹⁰.

Ma anche le fonti orali sono fondamentali per l'indagine etnografica, benché più delicate da trattare e più difficili da raccogliere, come emerge dalle esperienze compiute da Šebesta in Trentino e in Romagna:

«Andavo in casa di un contadino e chiedevo delle informazioni, che lui mi dava. Durante queste inchieste non avevo registratore. Poi tornavo con il registratore, magari un giorno o due giorni dopo, e dicevo: "Giacché Lei mi ha dato queste notizie, ora le registriamo". Quando volevo registrare, il contadino si rifiutava o mi raccontava cose completamente diverse da quelle che mi aveva detto prima. Questa esperienza mi ha messo nella condizione di pensare che la registrazione in diretta fosse una registrazione non attendibile. Allora comprai un'attrezzatura composta da una stazione ricevente piccolissima con antenna e da una stazioncina trasmittente. Io tenevo la trasmittente in tasca e m'infilavo l'antenna nei pantaloni. Le riprese migliori le facevo stando in piedi, in quanto l'antenna era ben tesa. Così arrivavo sul posto e facevo le mie inchieste senza che il contadino potesse vedere un'attrezzatura da registrazione. La stazione ricevente la occultavo, a una distanza di circa 300 metri, in qualche cespuglio e in tal modo realizzavo le mie inchieste senza troppe difficoltà ... Mia buona abitudine era, inoltre, quella di fare le registrazioni ripetute, a distanza di tempo, in modo tale da verificare che nei racconti non vi fossero discrepanze che inficiassero tutto il lavoro fatto in precedenza. In pratica ponevo, a distanza di anni, le stesse domande, alle stesse persone, nella stessa valle. Alla fine tiravo le somme. Solo attraverso una statistica temporale si può rilevare con sicurezza matematica ciò che è necessario conoscere»¹¹.

Le fonti fotografiche e iconografiche, infine, costituiscono il necessario completamento alla documentazione prodotta dai ricercatori e guidano il pubblico nella corretta lettura delle testimonianze materiali rinvenute, museificate e organizzate in un nuovo sistema di comunicazione.

⁹ *Ibidem*. Si veda anche G. ŠEBESTA, «Schedatura, scheda, questionario».

¹⁰ G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, p. 97.

¹¹ Testimonianza di Giuseppe Šebesta, Trento, 21 settembre 1995.

La piena comprensione dei principi che informano il modello šebestiano – di cui si è tentato di presentare gli elementi maggiormente significativi – impone di superarne la semplice enunciazione e persino la trattazione manualistica. Per cogliere l'essenza dell'opera di Šebesta, infatti, piuttosto che lo studio dei testi, giova l'assimilazione degli ipertesti museali, autentici libri aperti in cui le sezioni sostituiscono i capitoli, gli oggetti – ricchi di significati – prendono il posto delle parole, spesso vuote e accademiche: del resto, Šebesta l'aveva preannunciato nel realizzare il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna, sarà «un Museo che si spiega da sé».

Bibliografia

- G.B. BRONZINI, «L'avventura etnomuseografica di G. Šebesta», in *Lares*, 58, 1992, 4, pp. 499-513.
- A.M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 190-191.
- W. SCHMIDT, W. KOPPERS, *Manuale di metodologia etnologica*, Milano, Vita e Pensiero, 1949 (ed. orig. *Handbuch der Methode der kulturhistorischen Ethnologie*, Münster, Aschendorff, 1937).
- G. ŠEBESTA, «Schedatura, scheda, questionario», in *Per Aldo Gorfer. Studi, contributi artistici, profili e bibliografia in occasione del settantesimo compleanno*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Assessorato all'istruzione, attività e beni culturali, 1992, pp. 815-833.
- G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991.

L'esperienza del Museo degli Zattieri a Codissago

di Franco
DA RIF

Le relazioni tra la *Fameja dei zatèr e menadàs* del Piave e Giuseppe Šebesta hanno avuto inizio nel 1983, l'anno successivo alla costituzione dell'Associazione, divenendo di anno in anno sempre più intense; un fecondo rapporto di stima e di amicizia tra l'anziano etnografo e i nipoti e pronipoti dei forti e generosi zattieri del Piave, che ha reso possibile la realizzazione del Museo degli Zattieri di Codissago e Centro internazionale studi sulla zattera.

Quale conservatore del Museo, a partire dal 1987 e fino alla recente scomparsa, ho avuto il privilegio, l'onore e la fortuna d'intrattenere uno stretto rapporto con Šebesta; ci univa un obiettivo comune – la realizzazione del Museo – raggiunto nell'agosto del 2004. Nel corso dei mesi precedenti, forte era stata la mia preoccupazione che, a causa delle precarie condizioni di salute, non potesse assistere alla conclusione dell'ultimo lavoro, e il dolore per la sua scomparsa, avvenuta a breve distanza di tempo, riesce attenuato dalla circostanza che abbia avuto modo di vedere compiuta l'opera cui tanto teneva.

Šebesta e il Museo degli Zattieri

Nel 1982, l'Associazione degli zattieri organizzò una ricostruzione della fluitazione del legname lungo un tratto del fiume Piave compreso tra il ponte Malcolm e il ponte Campelli, davanti a Codissago. L'anno successivo, a Longarone, la Comunità Montana Cadore Longaronese Zoldano promosse l'allestimento di una mostra dedicata alla fluitazione; alla mostra venne invitato Šebesta, che ritengo comprendesse immediatamente le grandi potenzialità dell'argomento, poiché nella sua relazione propose la realizzazione, nell'ambito del comune di Longarone, di un Museo delle teleferiche e di un Museo del legno. Naturalmente, come spesso accade, l'amministrazione comunale non seppe cogliere l'occasione e il progetto non trovò attuazione. Purtroppo, l'Associazione degli zattieri di Codissago, sicuramente interessata all'iniziativa, non venne coinvolta, anche a motivo del fatto che la propria sede si trovava nel comune di Castellavazzo e spesso, in Italia, i campanili dividono.

Nel corso dei tre anni successivi, in diverse occasioni, i membri



1. Šebesta e gli zattieri di Codissago (1987).



dell'Associazione si recarono in Austria per visitare, lungo i fiumi Mur e Drava, i luoghi in cui gli zattieri di Codissago avevano prestato la propria opera, non quali semplici operai emigrati alla ricerca di occupazione, ma chiamati dagli imprenditori locali, cui era ben noto che erano i depositari di una tecnica formidabile, acquisita attraverso i secoli, nella costruzione delle zattere. Il direttore del Museo dei conti Schwarzenberg a Murau, in Stiria, affermò che gli zattieri avevano aperto alla navigazione l'alto corso del Mur, spingendosi 150 chilometri oltre il limite in precedenza ritenuto insuperabile.

Nel 1986, i membri dell'Associazione si recarono in Spagna, a La Pobla de Segur, nella regione dei Pirenei catalani, dove i nipoti degli zattieri che scendevano la Noguera Pallaresa e l'Ebro portando il legname fino a Barcellona, avevano ricostruito le antiche zattere per ricordare il lavoro degli avi. Agli zattieri si erano uniti il sindaco di Castellavazzo e il sindaco di Belluno, Giovanni Crema che, consapevole della rilevanza degli scambi culturali, si impegnò a organizzare, nel corso dell'anno successivo, un incontro internazionale di zattieri italiani, austriaci e catalani. Nell'autunno, allo scopo di accogliere degnamente le delegazioni e offrire un saggio dell'opera degli zattieri, l'Associazione chiese all'amministrazione comunale di provvedere alla ristrutturazione del seminterrato della scuola elementare per consentire la realizzazione di un'esposizione di attrezzi e immagini. La richiesta venne accolta e, a primavera, completata la sistemazione dei locali, mi venne chiesto di occuparmi dell'allestimento delle tre sale ottenute e della gestione del Museo: dal momento che nessun altro era disponibile, decisi di accettare l'incarico. Nel contempo, si stabilì di procedere alla costruzione, impiegando tecniche tradizionali, di due



2. Šebesta e gli zattieri di Codissago (1987).

zattere con cui discendere il Piave lungo i dieci chilometri che separano Ponte nelle Alpi e Belluno.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, in Italia, ormai solo una persona conservava la conoscenza delle antiche tecniche di costruzione delle zattere: Enzo Losso, l'operaio, carpentiere e poeta che aveva fondato l'Associazione, garantendo la sopravvivenza della storia degli zattieri. E da Losso, nella primavera del 1987, giunse a Šebesta l'invito a visitare Codissago e a incontrare i membri dell'Associazione. Immediatamente, compresi che ci si presentava un'insperata opportunità: Šebesta era entusiasta, desiderava creare un grande Museo e offriva la propria collaborazione senza attendere ricompense, soddisfatto della possibilità di realizzare le proprie idee e trasmettere le proprie conoscenze. Un rapporto fecondo s'instaurò tra Šebesta e l'Associazione e, in particolare, tra me e Šebesta; un rapporto che si è interrotto solo con la sua scomparsa.

Malgrado la disponibilità di Šebesta, la prospettiva di una rapida e significativa espansione del Museo appariva piuttosto indistinta: l'allestimento sembrava dover rimanere confinato nelle tre sale del seminterrato. Solo la contrazione demografica che si verificò alla fine degli anni Ottanta permise di cominciare a sperare che l'intero edificio potesse essere destinato all'ampliamento del Museo. Nell'attesa, mi impegnai con decisione nella raccolta degli oggetti, in modo da essere in grado di occupare immediatamente gli spazi che si fossero resi disponibili. Nel settembre del 1991, l'edificio cessò di ospitare la scuola elementare ed ebbi quindi la possibilità di consegnarne le piante e i prospetti a Šebesta che, nella primavera dell'anno successivo, consegnò il progetto del per-

3. Šebesta sulla Drava
(1991).



corso scientifico: iniziò allora il lungo e complesso cammino, che avrebbe condotto alla concreta attuazione delle idee di Šebesta.

Nell'autunno del 1992, le collezioni vennero disposte nei locali posti ai piani superiori ed ebbero inizio i lavori per creare i passaggi necessari alla realizzazione del percorso immaginato da Šebesta. Nel 1995, l'amministrazione comunale deliberò di destinare l'intero edificio all'allestimento del Museo: una decisione che permise di procedere in maniera sistematica alla radicale ristrutturazione dell'edificio e, successivamente, di provvedere, seguendo le preziose indicazioni di Šebesta, alla collocazione dei materiali nelle sale. I lavori si protrassero per diversi anni e sempre Šebesta fu presente con esortazioni e consigli, sempre giunse nei momenti di sconforto a infondere coraggio e a riaccendere un entusiasmo che si andava affievolendo, sempre manifestò nei nostri confronti un profondo rispetto e un affetto disinteressato; non solo: s'impegnò nella ricostruzione dell'ancestrale storia degli zattieri in paesi diversi e, al fine di raccogliere fondi da destinare al Museo, scrisse un romanzo in cui, attraverso il protagonista, uno zattiere di Codissago, rese omaggio all'onestà e al vigore degli uomini del fiume.

Šebesta e il territorio bellunese

Šebesta aveva compreso pienamente le enormi potenzialità che il territorio bellunese offriva alla ricerca etnografica, ma i rappresentanti delle istituzioni locali non intuirono la statura dello studioso e, non offrendogli la possibilità di esprimere interamente il proprio potenziale, persero un'occasione irripetibile.



4. Šebesta sulla Drava in compagnia di Enzo Losso e Herbert Killian (1991).

Al trasporto su zattera era connesso il ferro della valle di Zoldo: ecco il progetto di un Museo dedicato al chiodo che avrebbe dovuto nascere a Zoldo; al trasporto su zattera era connessa la pietra delle cave di Castellavazzo: ecco l'idea di un Museo dedicato alla pietra che avrebbe dovuto essere realizzato nel dismesso cementificio e la proposta di riaprire una parte della cava abbandonata. Ed ecco, ancora, il suggerimento di procedere alla ricostruzione del *cidolo* di Perarolo. Si tratta di iniziative che solo recentemente hanno trovato attuazione: a Zoldo è sorto il Museo del chiodo, a Castellavazzo il Museo della pietra e degli scalpellini, anche se, a mio parere, non secondo l'idea concepita da Šebesta; inoltre è stato presentato un progetto per la ricostruzione del *cidolo* di Perarolo. È indubbio, quindi, che Šebesta, al pari della *Fameja dei zatër*, abbia compiuto un'essenziale opera di sensibilizzazione, contribuendo, nel corso degli anni Ottanta e Novanta, a rivelare le splendide opportunità che il territorio di Belluno offre alla valorizzazione dei siti di interesse etnografico. Se l'atteggiamento della popolazione e delle istituzioni è profondamente mutato, se una grande pagina di storia dell'uomo comune è stata salvata dall'oblio, buona parte del merito dev'essere attribuita a Šebesta, al suo entusiasmo, alla sua capacità di convincere e coinvolgere, di porre problemi e indicare soluzioni.

Le prospettive del Museo degli Zattieri

Šebesta volle che il Museo non si limitasse a recuperare e illustrare la storia degli zattieri del Piave, ma riservasse una particolare attenzione all'archeologia della zattera e alla ricostruzione della storia della



5. Šebesta e l'autore al Museo (2003).

6. Šebesta e Anna Maria Valentini al Museo (2002).

7. Il Museo degli Zattieri di Codissago (2004).

fluitazione del legname e dello zatteraggio lungo gli innumerevoli corsi d'acqua dei diversi continenti, divenendo un centro internazionale di ricerca. Un Museo, quindi, che non fosse costretto da confini territoriali e limiti cronologici, ma guardasse con eguale interesse alle attività che si erano svolte a partire dall'antichità lungo i fiumi d'Italia, d'Europa, d'Asia, e che ancora vi si svolgevano, benché in forme e modi diversi. Una concezione – peraltro assai vicina alla visione di Enzo Losso, il fondatore dell'Associazione, con cui Šebesta entrò immediatamente in piena sintonia – che nasceva dall'innata disposizione ad affrontare i problemi

della ricerca in maniera globale, delineando una prospettiva vasta in termini di spazio e profonda in termini di tempo. E Šebesta non esitava a manifestare la convinzione che la capacità di collocare i temi di studio nel contesto di una visione globale dovesse essere una qualità irrinunciabile degli operatori culturali impegnati nella realizzazione di un museo. Si tratta di un'impostazione che ha consentito e anzi imposto di costruire stabili relazioni con numerose associazioni europee che si occupano della riscoperta della storia degli zattieri, di compiere «spedizioni» in diversi paesi – talora non senza la preziosa guida di Šebesta –, di accumulare una rilevante quantità di materiale relativo alle tecniche di costruzione delle zattere lungo fiumi anche assai lontani. Ritengo che attualmente il Museo degli Zattieri di Codissago non tema rivali sia sul piano della vastità della visione del tema dello zatteraggio, sia sul piano dell'ampiezza della documentazione raccolta. Grazie alla ricchezza delle suggestioni che Šebesta ha posto nell'impianto del Museo e alla molteplicità delle vie che ha indicato alla ricerca, le possibilità di sviluppo appaiono enormi: temi quali l'abbattimento del legname, la fluitazione, il trasporto su zattera di materiali diversissimi, offrono allo studioso un campo d'indagine vastissimo e in larga parte ancora inesplorato. Se uomini intelligenti e appassionati proseguiranno l'opera avviata nell'agosto del 2004, il Museo avrà certamente un grande futuro e il sogno di Šebesta e di quanti, a Codissago, con Šebesta hanno lavorato, non potrà che produrre frutti positivi per la nostra travagliata società.

Non posso concludere che esprimendo la mia riconoscenza al caro *Bèpo* per l'entusiasmo, gli alti ideali, la passione, la continua, instancabile e generosa attività: malgrado la tarda età e la salute talora precaria, si era posto al servizio di una causa nobile, costituendo un esempio trascinate. Conversare con Šebesta era motivo di continue sorprese: s'iniziava a discutere di un problema relativo al Museo e, a poco a poco, il discorso prendeva altre direzioni, si allargava, toccava argomenti diversissimi, ma sempre interessanti. Šebesta era una miniera di conoscenze, un *griot* della cultura. Ma di tutti i giorni trascorsi con Šebesta, uno mi torna alla memoria con particolare emozione: il giorno dell'ormai lontano 1991 in cui, accanto a Enzo Losso e Herbert Killian, un tecnico forestale viennese, scendemmo su una zattera un tratto della Drava e Šebesta, entusiasta e felice, alzò la mano in un segno di vittoria.

Fare un museo è men che niente, se il museo fatto non rifà la gente

La cultura alpina: da Šebesta ai suoi allievi

di Gaetano
FORNI

Šebesta, il maestro

L'epigramma di Giusti e gli obiettivi di Šebesta

Nella raccolta delle poesie di Giuseppe Giusti si legge un epigramma, scritto nel 1849:

«Il fare un libro è meno che niente
Se il libro fatto non rifà la gente»¹.

È evidente che il principio espresso da Giusti si riferisce a ogni progetto culturale e quindi anche a un museo. E quanto Šebesta fece, scrisse e disse in tutta la sua vita lo dimostra con chiarezza. Nel presente contributo s'intende far ricorso soprattutto a quanto egli disse, perché è nella conversazione amichevole, non modificata o bloccata da interessi e motivazioni «diplomatiche» nei riguardi di studiosi, politici e amministratori, che il suo pensiero, i suoi giudizi e in qualche caso i suoi pregiudizi si manifestavano in tutta schiettezza.

Šebesta fu innanzitutto un grande etnografo e insieme un grande museologo. Nacque e visse in una tipica regione alpina, il Trentino, e sin da giovanissimo si interessò vivamente del modo di vivere e pensare della sua gente; in particolare, degli abitanti delle valli più appartate e più conservative, come la val dei Mòcheni, una popolazione in cui tali caratteristiche erano di molto accentuate dal fatto di costituire una minoranza linguistica, che conserva un dialetto tedesco. Bisogna pure tenere presente che in Trentino, come del resto in tutta l'Italia, anche molti di coloro che non operavano in agricoltura vivevano, sino agli anni Cinquanta, nella sua orbita, come artigiani che fabbricavano attrezzi agricoli, commercianti di prodotti alimentari e così via. Persino Trento poteva considerarsi una grossa borgata rurale. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in seguito al prorompente processo d'industrializzazione, più di dieci milioni di contadini abbandonarono le campagne per trasferirsi in città, o comunque passarono dal lavoro agricolo a quello industriale o all'ambito dei servizi².

In seguito a un esodo che, per le sue straordinarie proporzioni,



¹ G. GIUSTI, *Le poesie*, p. 274.

possiamo definire «biblico» e che determinò radicali mutamenti di attività e ambiente, emerse inevitabilmente una forte nostalgia per il mondo abbandonato: il verde della campagna, la vita comunitaria dei villaggi. E allora iniziò il rapido moltiplicarsi dei musei contadini che documentavano e illustravano il mondo rurale appena lasciato³. Sino agli anni Quaranta questi musei si contavano con le dita di una mano, ora superano di molto il migliaio.

Così, fu nell'ordine delle cose che Šebesta, alla fine degli anni Sessanta, pensasse di realizzare un museo per documentare e illustrare le tradizioni della gente trentina, i suoi modi e generi di vita precedenti l'immane trasformazione.

Non s'intendono rievocare le gravi difficoltà che dovette superare per realizzare il suo progetto. È già stato fatto a più riprese e in modo egregio⁴; occorre piuttosto rivolgere l'attenzione all'impostazione con cui il museo fu creato. Un'impostazione tale da permettere di affermare che poteva costituire la personificazione stessa del principio di Giusti. E ciò sotto molteplici profili, ma soprattutto riguardo alla categoria della «gente» che più interessava a Šebesta: quella degli etnologi e degli antropologi. Bisogna innanzitutto premettere che i maestri cui Šebesta s'ispirava – anche se quasi mai li citava nei suoi scritti, forse perché aveva consultato le loro opere nel corso dei suoi frequenti viaggi all'estero, prendendo rapidamente appunti nelle biblioteche – erano quelli della scuola storico-culturale tedesca⁵ e di quella connessa scuola storico-archeologica⁶, che assegnavano particolare importanza all'ergologia. Adottando in parte e provvisoriamente una terminologia marxista, si può affermare che, per Šebesta, la tecnologia costituiva la struttura e il rimanente (arte, letteratura, religione), almeno entro certi limiti, la sovrastruttura. Per lui la suddivisione cronologica ottimale era quella preistorica: età della pietra grezza, della pietra levigata, del rame, del bronzo, del ferro, serie che egli continuava nell'età dell'acciaio, del motore a scoppio, dell'elettricità, del-

² G. FORNI, «Ricerche storico-antropologiche».

³ G. FORNI, «Macchine nei campi»; G. FORNI, «Museologia agraria»; G. FORNI, «Ethnographic Museums».

⁴ G. KEZICH, «Nel Trentino, il Museo di San Michele»; E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA, *Faust e Šebesta*.

⁵ Tra le opere cui Šebesta faceva esplicito o implicito riferimento nella conversazione si possono ricordare: F. GRAEBNER, *Methode der Ethnologie*; B. ANKERMANN, «Kulturkreise und Kulturschichten»; E. BERNHEIM, *Lehrbuch der historischen Methode*; W. SCHMIDT, P.G. KOPPERS, *Manuale di Metodologia Etnologica*; E. BREITINGER, J. HAEKEL, R. PITTIONI, *Theorie und Praxis*. In Italia furono seguaci di questa scuola, oltre a Šebesta per l'ergologia, Renato Boccassino, Guglielmo Guariglia, Pietro Scotti e pochi altri, eclissati prima dagli etnologi di scuola idealista, poi dagli etnoantropologi d'ispirazione strutturalistica e marxista.

⁶ Tra le opere di paletnologia cui Šebesta faceva esplicito o implicito riferimento si possono ricordare: R. PITTIONI, «Über die Zusammenarbeit»; O. MENGHIN, *Weltgeschichte*; P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *Origine e diffusione della civiltà*.

l'elettronica... Un orientamento che emergeva chiaramente nel contesto delle conversazioni che gli studiosi, a suo parere competenti⁷, avevano con lui. Questa «ossessione» – direbbero i nostri antropologi – per la terminologia tecnologica è sottolineata dalle opere principali di Šebesta, quelle che hanno ormai raggiunto fama internazionale. In particolare, le famose «vie», dal fondamentale *La via dei mulini* a *La via delle malghe*, da *La via del legno* a *La via del rame*⁸.

La bibbia dell'etnomuseologo

Inutile aggiungere come anche ogni pagina del volume che raccoglie gli scritti etnografici di Šebesta⁹ trasudi, per così dire, tecnologia artigiana. Egualmente, il catalogo che elaborò per il museo costituisce un piccolo trattato di tecnologia tradizionale. E così pure il mai abbastanza utilizzato e apprezzato *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*¹⁰: una «vera enciclopedia»¹¹ sugli strumenti agresti alpini, che, ovviamente, non rientrando nella sfera d'interesse degli etnoantropologi, non li colpì particolarmente. L'opera indaga e illustra ogni oggetto, ogni operazione, a partire dalla preistoria, e così lascia indirettamente emergere il ritratto del museo ideale dell'autore.

Ma si deve sottolineare un altro elemento che traspare da questa sorta di «antologia»: la tecnologia, in quanto, almeno in parte, struttura, non precede assolutamente la sovrastruttura, perché se per Šebesta, parafrasando il *Vangelo* di San Giovanni, «in principio è il *logos*», la parola o meglio l'idea, nondimeno anche l'idea, in quanto sovrastruttura, viene generata dalla tecnologia precedente. In altri termini, vi è una relazione biunivoca tra struttura e sovrastruttura; un incastro in cui l'ergologia svolge la parte del leone, in quanto matrice dell'idea che genera nuove tecnologie.

Si tratta di un motivo che affiorava spesso nelle conversazioni con Šebesta, negli scritti non amava filosofare. In ogni caso, riteneva che fosse un ben misero e spregevole antropologo quello che non si fosse formato e imbevuto – anzi, intriso – della conoscenza e riflessione su questa biunivoca interdipendenza.

Si spiega in tal modo per quale motivo Šebesta si trovasse pienamente a suo agio nell'ambito della scuola storico-culturale tedesca.

⁷ Appare agevole desumere dalle valutazioni di Šebesta, che si riportano più avanti, quali siano gli etnoantropologi incompetenti, tra cui distingueva i recuperabili che, dispiaciuti della propria incompetenza, desiderano rimediarsi, dagli irrecuperabili, che quasi se ne vantano.

⁸ G. ŠEBESTA, *La via dei mulini*; G. ŠEBESTA, *La via del rame*; G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*.

⁹ G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*.

¹⁰ G. ŠEBESTA, *Il lavoro dell'uomo*.

¹¹ G. FORNI, «Šebesta e il maestro boemo Venceslao».

Basti dire che vi appartenevano i colossi dell'aratrologia culturale che tanto rispettosa venerazione suscitavano in lui. Ricordo soltanto Paul Leser, la cui *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*¹² viene definita dall'International Secretariat for Research on the History of Agricultural Implements la bibbia degli etnografi rurali, e la *Grabstock, Hacke und Pflug: Versuch einer Entstehungsgeschichte des Landbaues* di Emil Werth¹³. Per Šebesta era implicito che un minimo di serietà avrebbe dovuto impedire di procedere all'assunzione di direttori e conservatori di musei etnografici – almeno di quelli dedicati all'agricoltura, ossia la maggior parte – che non avessero ben assimilato – «masticato», diceva – le due opere. E questo tenendo presente da un lato che, come ben sapeva Šebesta, dai sumeri a oggi l'aratro ha rappresentato il cardine dell'agricoltura, e dall'altro che, nel migliaio e oltre di musei italiani dedicati alla cultura popolare, il materiale raccolto ed esposto è in gran parte di tipo ergologico.

Ma purtroppo, in Italia, è più probabile che chi ben conosce le opere di Leser e di Werth sia respinto nei concorsi, considerato l'orientamento e il tipo di preparazione di chi fa parte delle commissioni. Non ci si deve poi stupire se gli enti che intendono assumere del personale per i propri musei rurali evitano di accogliere persone formate dalle università italiane: si teme, infatti, che travisino la natura degli istituti di cui assumerebbero la responsabilità, anziché svilupparli secondo il carattere originario. Come si spiega questa situazione? In Italia, a partire dal primo dopoguerra, la scuola dominante recava una forte impronta idealistica, derivata da Benedetto Croce tramite il suo allievo Ernesto De Martino, ed era quindi ostile all'ergologia. Malgrado l'influenza marxista, anche la demologia d'ispirazione gramsciana risentiva fortemente dell'originaria matrice idealistica. Quindi, specialmente dopo la breve infatuazione sessantottina per la cultura materiale, anch'essa rifuggiva dall'ergologia. A questa situazione non era peraltro estraneo l'*imprinting* aristocratico del ceto intellettuale italiano che, pur quando si professa di sinistra¹⁴, nell'inconscio e di conseguenza nella mentalità istintiva, rivela inequivocabilmente la discendenza dai letterati e dagli artisti delle corti degli antichi stati regionali.

C'è di più: Šebesta si distingue in modo significativo anche nella concezione e nella valutazione della cultura montanara, della cultura alpina, che appaiono assai differenti da quelle attualmente prevalenti. Ma per comprendere pienamente questo aspetto del pensiero e dell'atteggiamento di Šebesta, è necessario fare un passo indietro. E ricordare che egli fu innanzitutto un etnografo e un museologo. Perché, se è

¹² P. LESER, *Entstehung und Verbreitung*.

¹³ E. WERTH, *Grabstock, Hacke und Pflug*.

¹⁴ G. FORNI, «I fondamenti scientifici».

vero che s'impegnò a fondo nell'indagare gli usi, i costumi e la stessa anima della gente trentina – e alpina in generale – e nel documentarli e illustrarli in un museo, è anche vero che, se avesse avuto a disposizione un'altra gente, un altro territorio da sottoporre a studio intenso e continuativo, avrebbe lavorato con immutato entusiasmo ed eguale competenza.

La stima di Šebesta per i montanari non era incondizionata. In questo era favorito dalla circostanza che non si considerava trentino. Quando lo invitai a scrivere qualcosa sulla preistoria e protostoria alpina dell'aratro, mi rispose: «La mia natura nordica non mi permette ancora di affrontare un tema così complesso». Da anni si occupava di aratri, ma non si sentiva ancora pronto. Ma ciò che ora interessa è rilevare come egli sottolineasse di non essere autoctono. Certamente – è necessario tenerlo presente – Šebesta era soprattutto un fanatico ammiratore della tecnologia tradizionale. La riteneva perfetta, insuperabile – naturalmente, nei limiti del livello tecnico proprio dell'epoca in cui tale tecnologia si collocava – e quindi apprezzava egualmente i capolavori artigianali tanto trentini quanto di altre regioni. Soleva tuttavia far notare, conversando, che, in definitiva, le genti alpine erano, almeno in parte, discendenti da popolazioni sconfitte e fuggite tra i monti dopo essere state respinte dalle aree più fertili e ospitali; genti i cui antenati vivevano depredando i viaggiatori che attraversavano le Alpi. Senz'altro, Šebesta aveva ricavato tali notizie da autori dell'antichità¹⁵.

È evidente, quindi, che la concezione šebestiana dell'indole e della cultura delle genti alpine era abbastanza articolata e si distingueva da quella diffusa tra gli etnografi alpinocentrici contemporanei.

Il Museo di San Michele all'Adige, specchio ed esito del pensiero di Šebesta sulla cultura alpina

Šebesta era soprattutto un etnografo – un ottimo etnografo – e analizzò, documentò e illustrò egregiamente la gente trentina, ma non era un trentino. La prima impressione che il visitatore riceve entrando nel museo, è quella di una grande organicità e dell'interdipendenza delle varie parti. In tal senso il merito di Šebesta è ancora maggiore, poiché non collocò il museo in un edificio costruito *ad hoc*, ma in un vecchio «monastero fortificato»¹⁶ e dovette adattarsi alle strutture esistenti.

Idealmente – poiché lo scopo era illustrare gli usi e i costumi della gente trentina, dedita sino a epoca recente pressoché integralmente all'agricoltura, alle sue articolazioni silvo-pastorali e all'artigianato con-

¹⁵ Una dettagliata rassegna delle fonti è offerta, sin dall'inizio del secolo scorso, da G. OBERZINER, *Le guerre di Augusto*.

¹⁶ A. GORFER, *I castelli del Trentino*, pp. 599-641.

nesso – il museo doveva articolarsi in un percorso perfettamente o quanto più possibile corrispondente al locale ciclo operativo annuale agrario. Doveva, quindi, prendere avvio dalla messa a coltura del terreno con attrezzi manuali e a trazione animale, per passare poi alla cerealicoltura e alla trasformazione dei relativi prodotti (molinologia), alla viticoltura e alla connessa cantina. Ma più essenziale è la foraggicoltura, articolata su due livelli: prato stabile e da vicenda nei pressi dei villaggi, pascoli d'alta quota accanto e oltre le foreste. La foraggicoltura rappresenta una delle cerniere della simbiosi coltivazione/allevamento, che costituisce l'essenza stessa dell'agricoltura: allevamento significa, infatti, bestiame e il bestiame costituisce il perno sia dell'attività agricola primaria, sia del trasporto dei beni prodotti. Ma l'allevamento fornisce anche letame, mezzo supremo per la fertilizzazione dei campi, e produce carne, latte, burro, formaggi, salumi, uova, cioè gli alimenti più nobili, non solo del contadino. E infine offre anche lana, ossia una fondamentale materia prima per la produzione del vestiario, dalle calze alle cuffie o cappelli.

Un'altra essenziale articolazione dell'agrosfera è la selvicoltura: anche i boschi sono protetti e governati e quindi, seppur a basso livello, coltivati. Da un lato, essa si collega alla foraggicoltura, dall'altro si connette all'allevamento, in quanto fornisce lo strame per la lettiera delle bestie nella stalla.

Ma la selvicoltura non si aggancia solo alla foraggicoltura e all'allevamento, bensì anche alla falegnameria, in particolare quella che realizza attrezzi rurali quali rastrelli, carri, botti. Essa costituisce il perno della connessione dell'agro-selvicoltura con le altre attività artigianali, soprattutto quella dei fabbri, che realizzano le parti metalliche degli attrezzi rurali, quali vomeri per aratri, lame per falci, vanghe, scuri.

Si tratta di un complesso organico: un'agrosfera con tutti gli annessi e connessi, mossa da un motore onnipotente, rappresentato dalla componente antropica che si focalizza negli edifici dell'abitato, dove, soprattutto nelle cucine e nelle camere da letto, regna la donna. Al centro vi è la chiesa e non lontano il cimitero.

Anche l'abitato presenta specifiche articolazioni artigianali e commerciali: dalla bottega del vasaio alla fonderia del rame – era realizzato con questo metallo il pentolame delle cucine tradizionali, anche di quelle più povere –, al negozio. È appunto questa, nelle linee essenziali, la struttura del museo che Šebesta realizzò e che viene illustrata dal recente nuovo catalogo¹⁷. Ma è il vecchio catalogo, redatto da Šebesta e ora esaurito, che rivela la natura e il carattere dell'essere etnografo e museologo dell'autore¹⁸. Consultandolo, si comprende immediatamente per quale motivo

¹⁷ G. KEZICH, «Nel Trentino, il Museo di San Michele».

¹⁸ G. ŠEBESTA, *Museo degli Usi e Costumi*.

l'attuale direzione abbia dovuto rifarlo da cima a fondo. Il catalogo di Šebesta era essenzialmente un prontuario di tecnologia tradizionale, poco adatto a guidare un visitatore. I brevi capitoli erano dedicati a molinologia, metallurgia, tessitura, alpeggio, tecnologia del legno, ceramica, costumi domenicali, cibi e agricoltura. Il capitolo dedicato alla molinologia, ad esempio, consta di due paragrafi che illustrano la molitura e i pestini. Pur nella loro scarsa semplicità, tutti i capitoli contengono abbondanti informazioni storiche: nel primo paragrafo del capitolo d'apertura, dedicato alla molitura, più di due terzi del testo si riferiscono alla preistoria e a periodi storici anteriori all'inizio del Novecento.

Se, come disse il naturalista francese Georges-Louis Leclerc Buffon nel suo discorso in occasione del suo accoglimento all'Académie Française, «lo stile è l'uomo», quello di Šebesta è molto simile – per l'essenziale semplicità, tutta sostantivi e verbi stillanti operatività, senza aggettivi inutili – allo stile di un grande personaggio dell'antichità, Catone il Censore¹⁹, autore del *De Agricoltura* e che ottenne fama imperitura come uomo politico e soldato, oltre che agricoltore. Anche Šebesta era uomo di grandi capacità operative e organizzative e, al pari di Catone, assumeva un atteggiamento sprezzante nei confronti di quanti non pensavano e operavano come lui.

Alcune righe tratte dalle opere dell'uno e dell'altro – benché gli argomenti siano diversi – permettono un significativo confronto. Scrive Catone:

«*Macerias ex calce, caementis, silice. Uti dominus omnia ad opus praebeat, altam P.V, et columen P.I. crassam P.IS longam P. XIV et uti sublinat locari oportet*»²⁰ – che traducendo suona: «I muri di cinta [si fanno] con calce, pietrame e sabbia. Il padrone fornisce tutto ciò [che si dovrà] usare [per un muro] alto 5 p[iedi], cimasa di 5 p[iedi], spessore di un p[iede] e mezzo, lungo 14 p[iedi]. Occorre nell'assegnare [il lavoro, indicare] l'intonacatura».

E ora Šebesta:

«Strumenti per forare: si considerano tali i succhielli, le trivelle, i trapani. Il succhiello serve per praticare piccoli fori. Si utilizza impugnando con una mano il manico e girandolo a vite, in modo che penetri nel legno»²¹.

¹⁹ Un'eccellente biografia di Catone il Censore si trova in M. PORCIO CATONE, *Liber de agricultura*. Per l'interpretazione del *De Agricultura* quale agile prontuario tecnico dell'agronomo di oltre duemila anni fa, si veda G. FORNI, «Un'analisi etno-archeologica».

²⁰ M. PORCIO CATONE, *Liber de agricultura*, p. 111.

²¹ G. ŠEBESTA, *Museo degli Usl e Costumi*, p. 25.

Come insegnava

«Tutto sbagliato! Non impari²² nulla dai musei scandinavi: devi piuttosto visitare quelli della Romania e dei Balcani, per far tesoro delle loro esperienze nella realizzazione del vostro museo!».

Così esclamò Šebesta, dopo che io e gli altri membri del comitato promotore del Museo Nazionale Italiano di Storia ed Etnografia dell'Agricoltura – che doveva riservare particolare attenzione all'ambito padano, ma senza trascurare il contesto alpino – il museo è gemellato con il museo della Valsassina – avevamo ottenuto dal Ministro degli esteri, negli anni Settanta, l'appoggio per uno scambio culturale con la Svezia, la Danimarca e la Norvegia. Questi paesi erano già allora famosi per la realizzazione dei primi *skansen*, ossia dei primi musei all'aperto e di altri importanti musei etnoarcheologici, musei che avevamo visitato nei mesi precedenti.

Quel modo perentorio, netto di valutare ed esprimersi, mi è rimasto impresso. Sulle prime, di fronte a un atteggiamento tanto brusco, si rimane male, talvolta molto male. Ma Šebesta motivava sempre le proprie osservazioni e in quell'occasione mi spiegò che

«un museo di agricoltura deve ovviamente documentare e illustrare quella del paese cui si riferisce: l'agricoltura italiana è più simile – soprattutto per motivi ecologici – a quella dei paesi balcanici, quindi è lì che voi potete trovare esempi meglio corrispondenti alla vostra. L'ideale sarebbe stato quello di visitare musei etnorurali d'Italia, Spagna, *Midi* francese, ma in questi paesi musei di questo tipo sono quasi inesistenti».

Spesso i suggerimenti che mi offriva erano indiretti: egli costituiva il modello per il nostro operare, e noi osservavamo come lui raccoglieva il materiale da esporre, come lo disponeva nelle vetrine, e soprattutto come lo illustrava al pubblico nel corso delle visite guidate.

Šebesta partecipò poi ad alcune delle nostre prime iniziative; ad esempio, nel 1977, intervenne al «Congresso di Storia dell'Azienda Agraria in Italia»²³ promosso dall'Istituto Nazionale di Storia dell'Agricoltura, un ente che sostanzialmente non si distingueva dal nostro Centro Studi e Ricerche di Museologia Agraria, denominazione ufficiale del comitato, istituito in seno all'Istituto al fine di realizzare un Museo nazionale di agricoltura.

Altre volte eravamo noi a partecipare alle iniziative del suo Museo e

²² L'uso del singolare indica che il testo si riferisce specificamente all'autore; l'uso del plurale indica che riguarda l'insieme dei promotori e dei soci del museo di cui sono responsabile.

²³ *L'azienda agraria nell'Italia centro-settentrionale.*

a quelle che realizzava con altri. Così avvenne in occasione del convegno «Agricoltura e Selvicoltura al Museo» tenutosi a Trento nel maggio del 1983. Ma la migliore occasione per scambiarsi idee era offerta, oltre che dalle frequenti visite al suo Museo, anche dalla sua e nostra partecipazione alle numerose iniziative museologiche che si facevano sempre più fitte nel nostro paese.

I due principi museologici fondamentali che Šebesta ci trasmise

Fu durante il primo «Congresso Nazionale di Storia dell'Agricoltura», svoltosi a Milano nel 1971 per celebrare il centenario di fondazione della facoltà di Agraria milanese, che si era delineato il progetto di costituire un Museo nazionale di agricoltura, analogamente a quanto era o stava avvenendo nei maggiori paesi europei, dalla Danimarca alla Francia e alla Germania, dalla Cecoslovacchia all'Ungheria. Il metodo dell'impostazione rappresentava un arduo problema: ne avevamo discusso a lungo nell'ambito del comitato che, attraverso l'Istituto, si avvaleva dell'assistenza tecnico-scientifica dei docenti delle quattro università milanesi.

Šebesta impersonava e concretamente realizzava nel proprio operare due fondamentali principi che incontravano l'incondizionata approvazione dei membri del comitato e costituirono le stelle polari che ci orientarono nella nostra attività: da un lato la dimensione storica e, dall'altro, la concezione dell'agricoltura come lavoro che permette e realizza l'interazione sinergica e ottimale dell'uomo con l'ambiente fisico-biologico.

Per quanto riguarda il primo principio, Šebesta ripeteva a ogni piè sospinto come fosse un colossale abbaglio – in cui cadevano per inerzia molti etnoantropologi, anche italiani – ritenere definitiva l'impostazione degli etnoantropologi dell'età coloniale, che definiva, con una punta di disprezzo, «bidimensionali», considerando se stesso e quanti condividevano le sue idee, «tridimensionali», in quanto fruitori anche della dimensione temporale. La «bidimensionalità» rappresentava, per così dire, un «peccato originale». Come è noto, l'etnografia e l'antropologia culturale sorsero come discipline in cui dovevano istruirsi e formarsi i funzionari destinati ad amministrare le popolazioni delle colonie dei vari stati europei. È evidente come fosse sufficiente una conoscenza piuttosto superficiale del comportamento attuale di quelle genti. Parallelamente con l'innesco della rivoluzione industriale nei paesi dell'Europa nord-occidentale e lo svolgersi massiccio di un imponente esodo dalle campagne verso la città e le sue industrie, emerse, sulle tracce di Rousseau, la necessità di documentare rapidamente le tradizioni rurali del «buon selvaggio» che rischiavano di estinguersi.

È chiaro che una simile impostazione «contemporaneista» poteva

essere solo provvisoria. Infatti, secondo Šebesta, una struttura etnica, anche se contemporanea, può essere seriamente interpretata negli aspetti sociali, economici e culturali solo non limitandosi all'analisi del presente, ossia alla buccia del reale, ma penetrando lungo le complesse articolazioni della sua intera dimensione storica. Un esempio lampante di tale concezione – che costituiva l'oggetto d'interminabili discussioni tra noi e Šebesta – è offerto dall'etnografia e storia dell'aratro, strumento a cui Šebesta riservò considerevole attenzione nel suo Museo. Anche la natura strutturale operativa di un contemporaneo aratro polivomere può essere capita solo comprendendo – sottolineava Šebesta – come e perché fosse stato introdotto, tra 6.000 e 8.000 anni fa, l'aratro primigenio, realizzato interamente in legno. E questo risultato si può raggiungere in maniera soddisfacente indagando la funzione degli strumenti che precedettero l'aratro, ossia la vanga, la zappa e i vari aratroidi, a partire dai loro più lontani precursori – il bastone da scavo e l'accetta rispettivamente – ma tenendo anche conto della natura ecologica degli antenati selvatici delle piante coltivate. La maggior parte di esse provengono, infatti, da aree disturbate. Si tratta di piante colonizzatrici di suoli calpestati, come le insalate e gli orzi selvatici che ancor oggi crescono sui marciapiedi delle strade di campagna in terra battuta. O anche di piante nitrofile, ruderali, che crescono spontaneamente nei depositi di spazzatura, quali le zucche, i pomodori, i susini, le viti, oppure nelle aree incendiate, come i frumenti selvatici. Molte di queste piante conservano anche nel nome la traccia delle loro origini. Così il nome antico del susino a frutto nero (*prunus*) in latino è apparentato a *pruna*, che significa «carbone»; quello del frumento (*puros*) in greco è affine a *pur*, che indica il fuoco. E il termine con cui i celti individuavano l'orzo (*brace*), significa ancora oggi «carbone acceso». Il fuoco, infatti, ha rappresentato il primo strumento impiegato dall'uomo per disboscare, ottenendo aree su cui, con l'ausilio di aratroidi, seminare e coltivare cereali e legumi²⁴. La crescita di orzo e frumento selvatici era favorita dall'incendio della boscaglia e dalle ceneri e carboni che ne derivavano.

Ecco, quindi, che solo risalendo alle caratteristiche e alle esigenze ecologiche degli antenati delle piante coltivate si può comprendere pienamente per quale motivo occorra impiegare vari strumenti – chimici, come il fuoco, o meccanici, come la zappa e l'aratro – per creare ed estendere artificialmente le aree disturbate. In tal modo è possibile ricostruire la filogenesi dell'orto e del campo, e insieme spiegare le enormi difficoltà che s'incontrano oggi nel realizzare quelle colture sodive (cioè su terre non lavorate) predicate dagli ambientalisti.

E come la funzione operativa dell'aratro può essere compresa par-

tendo dalle origini, così anche il suo divenire lungo i millenni può spiegare la conservazione della sua forma primigenia – sia pure ora dotata di un vomere metallico – nei luoghi più impervi e sassosi delle Alpi, e analogamente l'introduzione dell'aratro munito del trampolo a ruota descritto da Virgilio, del carrello menzionato da Plinio, del vomere asimmetrico, documentato dall'indovinello veronese di epoca alto-medievale, del voltorecchio. Ciò premesso, è chiaro il motivo per cui Šebesta, conscio del fatto che l'agricoltura tradizionale è costituita da un amalgama di elementi risalenti alle varie epoche preistoriche e storiche, arricchì tutti i settori espositivi del suo Museo – non solo quello relativo all'aratro, ma anche quelli relativi al lavoro del carraio, del fabbro e così via – con numerosi documenti di carattere storico.

Šebesta, in altri termini, seguì, sia pure a grandi linee, l'indirizzo della scuola storico-culturale tedesca, che si era chiaramente accorta dell'insufficienza di un'etnologia puramente contemporaneista. E così anticipò la concezione storica che ora va faticosamente prendendo piede anche tra i nostri antropologi²⁵.

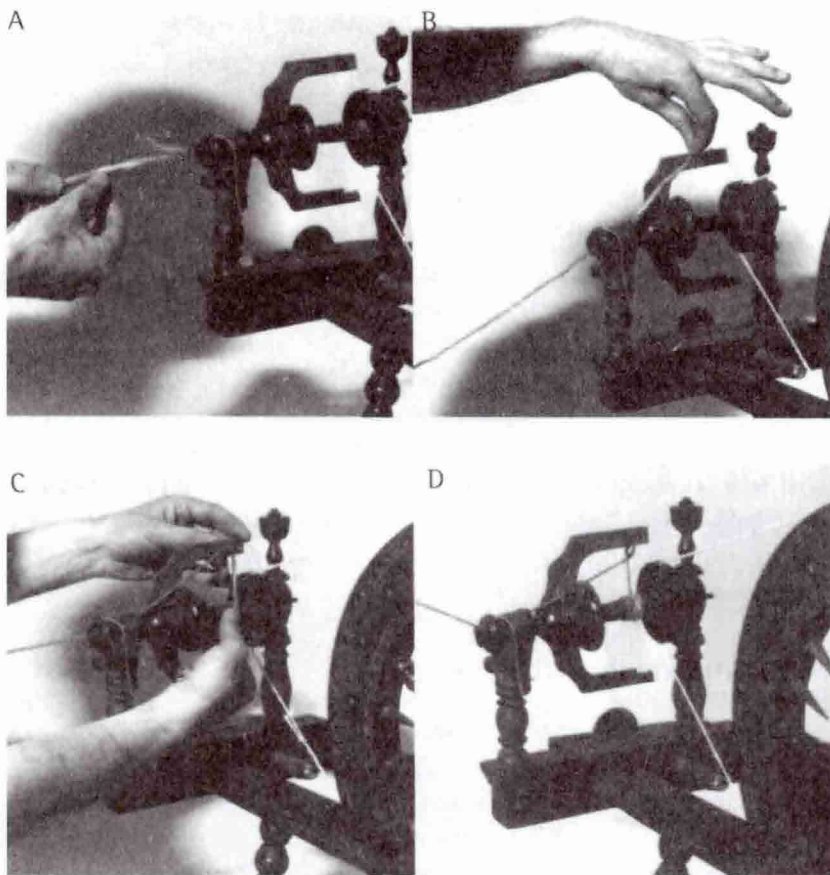
Gli strumenti di lavoro

Per quanto riguarda il secondo principio – attinente alla rilevanza degli strumenti di lavoro e delle relative tecniche – è chiaro come coincidesse con l'esaltazione šebestiana dell'ergologia. È pure significativo il fatto che non solo nel suo Museo, tra gli usi e costumi della gente trentina, illustrasse quasi esclusivamente la componente ergologica, ma anche nella conversazione si dilungasse a magnificare gli aspetti estetici, la perfezione tecnologica degli strumenti. Ma si tratta di considerazioni che non venivano proposte esplicitamente nell'esposizione: gli strumenti erano, invece, presentati in modo che il visitatore potesse coglierne bellezza e perfezione.

Evidentemente, Šebesta voleva mostrare come l'essenza antropologica dell'uomo si trovi nel lavoro e come gli strumenti utilizzati per svolgerlo rappresentino un'estensione degli arti e quindi dell'uomo stesso. È con il lavoro che l'uomo incide sull'ambiente. E il tipo, la qualità del lavoro, specifica il suo livello culturale. L'importanza assoluta che Šebesta assegnava al lavoro e alla storia del lavoro svolge un ruolo fondamentale nei suoi scritti maggiori. In particolare, in *La via dei mulini*, ma soprattutto in quello che, come si è accennato, costituisce il suo capolavoro, *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*. In quest'opera Šebesta, analizzando le scene del ciclo pittorico quattrocentesco conservato presso il Castello del Buonconsiglio di Trento, pone in evidenza i numerosi

²⁵ P.P. VIAZZO, *Comunità alpine*.

1. Nel Museo, Šebesta illustra i vari tipi di lavoro domestico in tutte le sue fasi essenziali. Qui, ad esempio, il caricamento del filatoio a pedali: si fa passare la lana grezza, con un uncinetto, attraverso la testa forata del fuso (A), in modo che esca dalla parte opposta (B), onde poterla agganciare ad un'aletta (C) e quindi sul rocchetto (D) (da G. KEZICH, E. EULISSE, A. MOTT (a cura di), *Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina*, p. 72).



2. Šebesta era dotato di grandi capacità didattico-comunicative. Qui è ripreso mentre illustra nel suo Museo la pratica della molitura con la macina a sella, in uso nel neolitico medio (dall'episodio *Le radici* del documentario *Atlantide alpina*, realizzato da Luciano Marconi per la Televisione della Svizzera italiana; si veda E. EULISSE, «Dall'etnografia al cinema d'animazione», p. 49).





FORNI

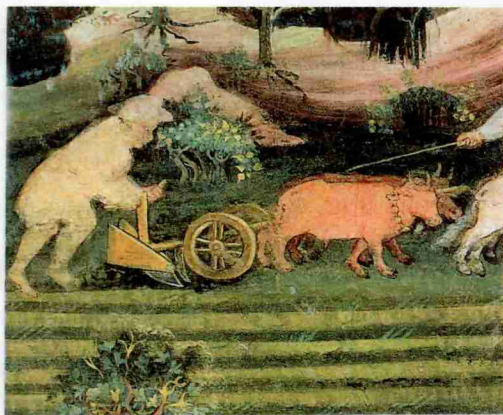
3) Gli insegnamenti di Šebesta relativi all'etnografia delle genti montanare sono stati raccolti e applicati anche in altri Musei, tra cui il Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura, dove si ispira ai suoi modelli l'illustrazione dell'alpeggio alpino in Valsassina:

a) la *casela* del pastore e gli strumenti tecnici per la caseificazione; s'intravedono in primo piano recipienti vari e, più indietro a sinistra, una zangola aperta a pistone (*penàcc*). (Foto G. Forni);

b) sulla destra, appesi alla parete, attrezzi per la fienagione; s'intravede nel settore accanto, su una colonnina, un'urna cineraria preistorica (età del ferro), foggiate a capanna e sul retro la ricostruzione di una capanna di pastori. (Foto G. Forni).

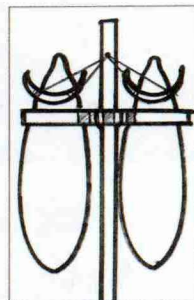
elementi tecnologici illustrati dall'artista, il Maestro dei Mesi; e si tratta di elementi diversissimi: dalle vesti da lavoro delle mietitrici alla zangola per il burro nella malga, dalle calzature dei contadini al torchio per le vinacce, dai copricapo ai cerchi da botte e così via.

Šebesta non solo inquadra ogni elemento nel suo contesto operativo, ma avvalendosi delle sue ampie conoscenze, lo segue lungo un vasto arco temporale che dalla preistoria si estende sino al Rinascimento e oltre, senza trascurare i riferimenti alle tecniche tradizionali contemporanee e illustrandone molte varianti. Così, nel caso dell'aratro, prende le mosse dalle incisioni rupestri camune (2800 a.C.) e dall'aratro del Lavagnone (2000 a.C.), passa per l'esemplare etrusco di Arezzo (IV sec. a.C.) e per quello greco della tazza di Nicostene, accenna a diversi aratri riprodotti sulle situle e a quelli descritti dai georgici greci (Esiodo) e romani (Catone,

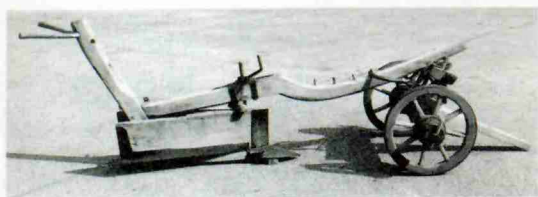


29. Buoi sotto giogo

26. Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila, Mese di settembre (part.)



30. Giogo, (schema grafico di G. Šebesta)



27. S. Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, aratro di Carano, 1930



28. Giogo con due sottogola



31. Il frammento del giogo di Fiavé, visto di fronte e da sopra, XV secolo a.C.



32. Il frammento del giogo di Lavagnone, visto di fronte e da sopra, 2200 - 1600 a.C.

Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila rappresenta senza dubbio il più vigoroso sforzo compiuto da Šebesta per mutare la mentalità degli etnoantropologi; si tratta di un capolavoro in cui elabora una sorta di museo etnografico ideale, strutturato secondo il ciclo annuale dell'attività umana volta al governo dell'ambiente biologico, cioè all'agricoltura. Con quest'opera Šebesta dimostra che il significato pieno della vita umana viene espresso nel modo più vero ed efficace dal lavoro, e questo può essere illustrato e documentato in modo etnograficamente adeguato interpretandolo nella sua essenzialità tecnologica e nella sua dimensione cronologica. Se si esamina, ad esempio, questa pagina dedicata all'aratura, si osserva, infatti, che l'argomento è sviluppato ponendo in evidenza:

- a) lo strumento tecnologico di base – l'aratro – e le sue connessioni principali – il giogo e il traino animale,
- b) la dimensione cronologica in chiave etnoarcheologica, partendo dall'aratro di Carano e dai buoi sotto giogo, nonché dal giogo con due sottogola, verosimilmente degli anni Sessanta, attraverso la scena d'aratura del XV secolo, per giungere ai gioghi preistorici dell'età del bronzo,

e aggiungendo uno schema grafico esplicativo.

Se l'edificio messo a disposizione di Šebesta per costituire il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina gli avesse offerto tutto lo spazio necessario per concretare pienamente, anche nella dimensione cronologica, il suo progetto, lo avrebbe realizzato nel senso e nel modo indicati da quest'opera (per gentile concessione del Servizio Beni Culturali della Provincia autonoma di Trento).

Virgilio, Plinio, Palladio), cita, per l'alto Medioevo, l'editto di Rotari, il *Capitulare de Villis* di Carlo Magno, il bassorilievo del portale bronzeo di San Zeno a Verona e l'arazzo di Bayeux e, per il tardo Medioevo, l'aratro di San Procolo a Naturno presso Merano, giungendo infine all'aratro tradizionale degli anni Trenta. E si sono ora ricordati solo una minima parte dei dati riguardanti l'aratro illustrati da Šebesta che, naturalmente, non trascura le raffigurazioni presenti nel ciclo trentino, nel *Mese di aprile* e nel *Mese di settembre*. Non solo: Šebesta estende la trattazione storica alle diverse componenti dell'aratro, quali il vomere e il timone, e ai suoi annessi quali il giogo.

La successione degli argomenti trattati in questo capolavoro risponde a una concatenazione logica: prima le attività, poi le vesti, quindi le abitazioni e così via. Ciò conferma il fatto che l'opera di Šebesta è una vera enciclopedia di carattere eminentemente ergologico, storico e agrario, composta a commento di quella che può essere definita un'enciclopedia iconografica dello svolgimento del lavoro agricolo attraverso le stagioni, affrescata dal Maestro dei Mesi nella Torre dell'Aquila. L'analisi dell'opera rivela peraltro come egli si fosse proposto, esplicitamente o implicitamente, di considerare gli strumenti di lavoro da diversi punti di vista:

- come mezzo con cui l'uomo incide sull'ambiente per potenziarlo, aumentandone la produttività e garantendone la conservazione;
- come indice di livello tecnologico, culturale, sociale;
- come indice di collocazione storica;
- come indice di collocazione geografica, prendendo in considerazione le diverse fisionomie assunte da uno strumento nelle varie regioni;
- come tassello di un mosaico, ossia come fattore operativo in un determinato ciclo di coltivazione: ad esempio l'aratro e l'erpice nella semina, la zappa nella sarchiatura e così via.

Ciò che ha fatto e fa un suo allievo

Come un allievo di Šebesta ne ha applicato gli insegnamenti

Talora, Šebesta, ponendomi un dito sulla bocca o sul mento, mi chiamava affettuosamente «bambino». Non penso che mi considerasse ingenuo o ritenesse che fossi ancora impreparato. Del resto, spesso mi faceva omaggio delle sue pubblicazioni, con dediche quali «Con sincera ammirazione!». E non credo che ammirasse gli ingenui o gli ignoranti. Piuttosto, penso mi considerasse un fratello minore. Ma mi dispiaceva che usasse tali espressioni anche nel corso d'impegnative sedute scientifiche in cui svolgevo la funzione di moderatore.

In realtà, le affinità culturali e gli interessi che mi univano a Šebesta non erano trascurabili: entrambi appassionati di ergologia – si potrebbe dire fino al fanatismo –, entrambi cultori dei classici. Certo, Šebesta era

grandemente avvantaggiato dal suo carattere imperioso – almeno tale appariva nei miei confronti – e impetuoso, che rappresentava senz'altro un formidabile sostegno nella difficile fase di realizzazione dei suoi progetti. Inoltre, possedeva innumerevoli doti naturali, acquisite e di situazione, e non si deve trascurare, in un paese di masochisti estero-fili, la fortuna di avere un cognome straniero. Con tutto ciò, vi era qualcosa in me che lo attraeva. Più che i miei studi medi classici – che non poteva invidiarmi, avendo sopperito abbondantemente da autodidatta – lo avvincevano certe mie pubblicazioni di carattere paleolinguistico, quali lo studio della terminologia comparata relativa ai tipi di aratro e ai suoi componenti²⁶, tema attinente a una questione, quella dell'aratro, che i linguisti sono soliti considerare un formidabile rompicapo²⁷. Più ancora, lo affascinarono le mie ricerche sulle correlazioni linguistiche tra fulmine, fuoco e origine del linguaggio, nonché della coltivazione, dell'allevamento e in particolare dell'aratrocultura²⁸.

L'ergologia e l'interesse per la dimensione storica e in particolare per la preistoria, la protostoria e gli scrittori georgici classici, mi avvicinavano, dunque, a Šebesta; vi erano, tuttavia, alcuni ulteriori elementi che, accentuando l'affinità, mi rendono veramente un suo allievo. In primo luogo, l'attenzione dedicata alla cultura alpina, che ha costantemente rappresentato uno dei principali obiettivi delle mie ricerche, del mio operare. Anche l'oggetto delle mie ultime pubblicazioni riguarda tale argomento: origine e diffusione della vitivinicoltura dal Vicino Oriente all'ambito atesino; le malghe dalla preistoria ad oggi; l'agricoltura e l'alimentazione aostana, quella trentina; l'aratro aostano, l'aratro trentino. Del resto, nel Museo che ho contribuito a realizzare, e di cui ora sono responsabile, un rilievo tutt'altro che trascurabile è riservato alla cultura alpina. Si tratta di un risultato che si poté concretamente raggiungere attraverso il gemellaggio con il Museo di Premana in Valsassina, uno dei primi – fu istituito negli anni Settanta – tra i musei alpini. Non solo: i più significativi oggetti esposti in quel Museo, grazie all'attiva collaborazione del sindaco e degli assessori dell'epoca, scaturita dal gemellaggio, lo sono anche nel nostro.

Così, vengono chiaramente documentati e illustrati, nell'allestimento dell'allevamento ovino²⁹ e nelle attività connesse, la *casela* in pietra del pastore, gli strumenti per la raccolta del fieno e in particolare diversi tipi di gerle. Sostanziosa è l'esposizione relativa alla mungitura e all'arte

²⁶ G. FORNI, «Tipologia e nomenclatura».

²⁷ Così si esprime Tullio Telmon in una relazione presentata al convegno «Il seme, l'aratro, la messe», organizzato dalla Società per gli Studi Storici, Archeologici, Artistici della Provincia di Cuneo, a Rocca de' Baldi, nel 1996.

²⁸ G. FORNI, *Gli albori dell'agricoltura*, p. 6, ma si vedano anche G. FORNI, «Paleontologia linguistica»; G. FORNI, «From Pyrophytic»; G. FORNI, «Origini indeuropee»; G. FORNI, «Problemi di convergenze».

²⁹ G. FREDIANI, G. FORNI, F. PISANI, G. BASSI, *Guida*, pp. 47-50.

casearia: dai recipienti per il latte, alla zangola a stantuffo. L'applicazione degli insegnamenti di Šebesta, segnati dall'esigenza di ricercare e documentare le radici dei processi – in questo caso la pastorizia – fu favorita dalla collaborazione con Ferrante Rittatore Vonwiller, allora titolare della cattedra di Paletnologia presso l'Università di Milano, e con la sua assistente, Nuccia Negroni Catacchio, che non solo fornirono modellini di urne cinerarie preistoriche, modellate a forma di capanna, ma posero in evidenza la corrispondenza della struttura della capanna dei pastori del secolo scorso con quella preistorica, desunta dalla disposizione dei fori d'inserimento dei pali nei suoli fossili.

Il connubio tra i due musei fu suggellato dall'inserimento nella *Guida ai musei etnografici italiani*³⁰, da noi curata, di una significativa sezione dedicata al Museo di Premana e, parallelamente, dalla realizzazione di cartoline che illustrano il settore alpino del Museo di Sant'Angelo Lodigiano.

Fare un museo per rifare la gente

L'attenzione costante per la cultura alpina non costituisce, tuttavia, l'elemento determinante dell'eredità di Šebesta, che si può invece senz'altro individuare nella pervasiva applicazione dell'esortazione di Giusti: «fare un museo che rifaccia la gente». Ovviamente, accade un po' come nel caso dei gemelli monovulari che, possedendo il medesimo patrimonio genetico, si comportano in modo analogo, ma non identico, soprattutto se operano in ambienti diversi. Šebesta operava in un ambiente alpino e quindi realizzò, nel contesto trentino, un Museo dedicato alla cultura alpina. Il suo «rifare la gente» consisté nel cambiare la mentalità degli etnoantropologi italiani, fornendo loro una chiave interpretativa – fondata sull'inserimento della tecnologia in una dimensione storica – diversa e in parte opposta alla prospettiva generalmente da essi adottata. Io, invece, realizzando, con la collaborazione di un ex-ambasciatore e di docenti delle facoltà di Agraria, Lettere, Scienze economiche e Architettura, un Museo storico etnografico di agricoltura di carattere globale, benché gemellato con un Museo alpino – e quindi non privo di un'attenzione speciale per la montagna – focalizzai e realizzai in un modo diverso l'obiettivo del cambiamento di mentalità. E questo attraverso un'elaborazione progressiva, pluridecennale che, nondimeno, assunse l'ambito alpino quale determinante punto di partenza.

È noto che, nel ciclo della materia, l'intero mondo animale – quindi anche l'uomo – dipende dal vegetale, e che il mondo vegetale dipende dal fisico-minerale. Sino al Settecento si riteneva che tutte le sostanze nutritive necessarie alla vita delle piante venissero tratte dal terreno: non solo l'acqua

³⁰ R. TOGNI, G. FORNI, F. PISANI, *Guida*.

e i sali minerali, ma anche i composti del carbonio che, com'era sempre apparso evidente, costituiscono gran parte del corpo vegetale; lo si poteva rilevare *de facto* qualora un acquazzone spegnesse le fiamme che consumavano della legna, lasciando appunto dei carboni spenti. Era opinione generalmente condivisa che il carbonio venisse tratto dall'*humus* del suolo (teoria umista), sebbene già nel Seicento Marcello Malpighi (1628-1694), Jan Baptist van Helmont (1577-1644) e Robert Boyle (1627-1691) avessero intuito, grazie anche a rudimentali esperimenti, che il carbonio provenisse da composti gassosi assorbiti dall'atmosfera. Fu poi Théodore de Saussure (1767-1845) che, in vari scritti e in particolare nelle *Recherches chimiques sur la végétation*³¹, raccolse e organizzò in maniera sistematica i dati emersi dalle proprie ricerche e dagli studi di alcuni valenti studiosi che l'avevano preceduto, soprattutto Joseph Priestley (1733-1804). De Saussure pose in evidenza come l'anidride carbonica assorbita dalle foglie, combinandosi, grazie all'apporto energetico della luce solare, con l'idrogeno dell'acqua assorbita dalle radici, originasse quei carboidrati che costituiscono il nutrimento fondamentale delle piante. In considerazione dell'enorme importanza della scoperta – giustamente ritenuta di livello copernicano³² – Elio Baldacci (1909-1987), indimenticabile preside della facoltà di Agraria dell'Università statale di Milano e tra i fondatori del Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura, asseriva che le grandi epoche dell'agricoltura sono sostanzialmente due: la prima dominata dalla credenza che il mondo vegetale traesse il proprio nutrimento esclusivamente dal terreno – epoca che sinteticamente indicava come «pre-fotosintesi» –, la seconda iniziata in seguito alla scoperta della fotosintesi – epoca che indicava come «post-fotosintesi». Ponendo in evidenza come il carbonio – che rappresenta il costituente principale della sostanza secca del corpo delle piante e dei loro frutti – derivi dall'anidride carbonica assorbita dall'atmosfera, la scoperta della fotosintesi determinò un capovolgimento radicale della concezione non solo dei processi vitali delle piante, ma della dinamica globale del rapporto tra mondo biologico e mondo fisico e, di conseguenza, dell'agricoltura.

Per meglio comprendere la rilevanza di tale capovolgimento, è necessario tener presente che la concezione dell'agricoltura propria dell'epoca «pre-fotosintesi» aveva un carattere immediato, quasi istintivo e appariva assai vicina alla concezione propria di un protocoltivatore preistorico molto primitivo (mesolitico-neolitico), fermamente convinto che l'agricoltura null'altro fosse che lavorare la terra per coltivare le piante e produrre cibo. Naturalmente, nel corso dei millenni, tale concezione implicò un graduale perfezionamento dei mezzi e degli strumenti; si trattò, tuttavia, di un progresso che non allargò di un grado l'angolatura d'intervento e di comprensione del significato dell'agricoltura.

³¹ T. DE SAUSSURE, *Recherches*.

³² G. FORNI, «Effetto serra».

Appare nondimeno chiaro, come il capovolgimento avvenuto in seguito alla scoperta della fotosintesi fosse soprattutto concettuale, mentre, dal punto di vista coltivatorio, non abbia prodotto per lungo tempo significative conseguenze. Esso ha assunto solo in anni recenti particolare rilevanza concreta, in quanto, di fronte ai timori diffusi dell'effetto serra, che si attribuisce all'eccesso di CO_2 nell'atmosfera, s'individua l'unico efficace rimedio nella vegetazione – che, nutrendosi di CO_2 , costituisce l'unico fattore esistente sul pianeta che possa diminuirne la concentrazione – e quindi, nell'agricoltura, in quanto governo della vegetazione e, con essa, della fotosintesi.

I fisiobotanici e i fisici dell'atmosfera ritengono concordemente che la CO_2 sottratta all'atmosfera sia quella impiegata nella fotosintesi. Così avvenne fin dal lontanissimo passato, quando l'atmosfera terrestre, al pari di quella di Venere, era costituita di CO_2 in una percentuale che forse si avvicinava al 100% e che successivamente si ridusse all'attuale percentuale dello 0,04 %, milioni di volte minore. Una percentuale che, prima della Rivoluzione industriale, era ancora più bassa, poiché raggiungeva appena lo 0,03%; ed è il modestissimo incremento dello 0,01% che preoccupa i climatologi.

Attualmente, il consumo annuale globale di carbonio, secondo la chiara sinossi dell'Istituto Sperimentale per la Nutrizione delle Piante di Roma³³, raggiunge 227 miliardi di tonnellate: 120 miliardi sono assorbiti dalla fotosintesi dei vegetali terrestri e 107 miliardi dagli oceani, ossia sostanzialmente dalla fotosintesi dei vegetali acquatici.

Si è prima posto in evidenza come l'orientamento delle tecniche agronomiche in relazione alle premesse e alle conseguenze della scoperta del processo di fotosintesi sia rimasto, sino a oggi, sostanzialmente immutato, cioè analogo a quello ereditato dalla preistoria. E questo malgrado i fisiobotanici abbiano da tempo evidenziato come quasi tutte le pratiche agrarie condizionino la fotosintesi: in primo luogo attraverso la concimazione letamica – e organica in generale – che, attivando la respirazione del suolo, arricchisce di CO_2 gli strati bassi dell'atmosfera. La CO_2 ha infatti un peso specifico 1,9, l'ossigeno 1,4 e l'azoto 1,2: gli agronomi tradizionali, non tenendone conto, non si spiegavano come la concimazione letamica, a parità di apporto di elementi nutritivi essenziali – composti di azoto, fosforo, potassio, calcio – potesse avere un effetto notevolmente superiore a quella operata mediante i consueti concimi chimici (urea, solfato potassico e così via). Il letame, infatti, oltre a minime quantità di elementi nutritivi, provvede a fornire, come si è visto, allo strato più basso dell'atmosfera, la CO_2 necessaria alla fotosintesi.

Ma anche altre pratiche – tra cui, oltre a diversi generi di concima-

³³ A. BENEDETTI, L. POMPILI, «Ruolo del ciclo del carbonio».

zione chimica, l'irrigazione, il dissodamento e così via – accrescendo lo sviluppo vegetativo, incrementano in maniera evidente la fotosintesi. Quindi, il meccanismo con cui esplicano il proprio effetto è di tipo sinergico. Ad esempio, la somministrazione di un concime azotato incrementa per due motivi lo sviluppo vegetativo: l'azoto è un componente del corpo della pianta e quindi garantisce una crescita rigogliosa che, accrescendo la superficie fogliare, aumenta la fotosintesi, ossia la nutrizione carbonica, che a sua volta produce sviluppo vegetativo.

Ma gli operatori agricoli non ne sono coscienti. Le conseguenze negative sono molto più gravi di quel che si possa immaginare.

Un'inchiesta per il capovolgimento della mentalità

Al fine di compiere una chiara verifica della diffusione dell'assenza di consapevolezza, si è condotto un sondaggio tra i nuovi iscritti alla facoltà di Agraria di Milano, nell'anno accademico 2005/2006³⁴. Si tratta di un campione di popolazione particolarmente significativo, in quanto costituito da giovani provvisti di una cultura di base abbastanza solida, frutto di tredici anni di studi e inoltre evidentemente interessati all'agricoltura. La domanda chiave era: «Esistono relazioni tra agricoltura e incremento dell'effetto serra? Se sì, quali?». La domanda era a ragion veduta polivalente.

L'esito è risultato desolante. Solo un miserrimo 2% degli intervistati ritiene che l'agricoltura, incrementando la vegetazione, comporti un maggior consumo di CO₂. In sostanza, la quasi totalità dei giovani non si rende conto che l'agricoltura, intesa in senso lato e quindi estesa a comprendere l'intera flora terrestre e acquatica protetta – proteggere è la prima forma del coltivare: la preistoria dell'agricoltura lo documenta –, implicando e quindi corrispondendo a gran parte della biomassa fotosintetizzante esistente, rappresenta in sostanza l'unico fattore in grado di ridurre l'effetto serra. La maggioranza relativa (36%) pensa, inoltre, che l'agricoltura, a causa dell'impiego di antiparassitari, concimi chimici e così via, addirittura incrementi l'effetto serra! È evidente che non è molto chiara la distinzione tra inquinamento ed effetto serra. I rimanenti, o non sanno rispondere (19%), o pensano che non vi sia alcuna relazione tra effetto serra e agricoltura (19,6%), o sono del parere che l'agricoltura sia danneggiata dall'effetto serra in seguito al riscaldamento del clima (22%). Questi ultimi non si rendono conto che il riscaldamento non è di per sé nocivo all'agricoltura: lo diviene solo in carenza di acqua. Lo dimostra la vegetazione lussureggiante delle foreste tropicali. La grande maggioranza dei giovani intervistati proviene da istituti tecnici agrari o da licei, e quindi le loro risposte, in definitiva, rispecchiano la concezione corrente dell'agricoltura, fossilizzata ad un livello «pre-fotosintesi».

Si è dunque di fronte a una colossale distorsione della realtà. Ma

come si spiega l'opinione largamente diffusa che individua nell'agricoltura – in realtà, consumatrice per eccellenza – una produttrice eminente di CO₂? Si tratta solo di un masochismo indotto per suggestione dai media?

Il peggiore dei vizi capitali: l'accidia del pensiero.

Le devastanti conseguenze

È ancora la scienza a spiegarlo con grande chiarezza. Il modo di pensare e di agire delle persone soggiace alla legge universale dell'inerzia, secondo cui, se non emerge un'idea nuova che si contrapponga alle idee consuete, si pensa e si agisce sempre allo stesso modo, anche se costa dolore e fatica³⁵. Un'inerzia del pensiero e dell'azione che infine diviene quasi parte della personalità dell'individuo; e tanto più profondamente se rafforzata dalla consapevolezza che anche altri – meglio ancora se tutti gli altri – pensano e agiscono in tal modo. Giacomo Rizzolatti e i suoi collaboratori hanno dimostrato, avvalendosi degli esiti fortunati di recentissime ricerche sperimentali³⁶, che particolari neuroni del cervello umano, i «neuroni specchio», si attivano sia nell'individuo che pensa e compie una determinata azione, sia negli individui che assistono allo svolgimento di tale azione; individui che, quindi, sono indotti, per inerzia, a imitare e ripetere pensieri e azioni che si svolgono alla loro presenza e che desistono solo se si attiva tempestivamente un meccanismo inibitore. Ecco dunque chiarito pienamente – ma altre motivazioni verranno illustrate nei successivi paragrafi – il meccanismo sotteso alla macroscopica distorsione che induce persone indubbiamente colte – quali gli studenti licenziati da scuole medie superiori e indirettamente i loro insegnanti – a ritenere che l'agricoltura non abbia niente a che fare con la fotosintesi o addirittura provochi l'effetto serra. Chiaramente prendono lucciole – le esigue quantità di CO₂ prodotte nella fabbricazione dei composti chimici impiegati in relativamente limitate quantità per ogni ettaro di campo, o la CO₂ prodotta dalle macchine nel limitatissimo tempo in cui vengono impiegate per l'aratura, la mietitrebbiatura e così via – per lanterne, implicitamente assegnando all'agricoltura un ruolo quasi analogo a quello di un'autostrada perennemente affollata di veicoli. E si comprende per quale ragione i Protocolli di Kyoto preferiscano proporre di affrontare costi vertiginosi – equivalenti a diciotto milioni di miliardi di dollari, ossia quasi seicento volte il prodotto mondiale lordo – piuttosto che investire anche solo la millesima parte in ricerche che permettano di modificare opportunamente il corredo genetico di specie di piante prive dei geni che potenziano il rendimento fotosintetico. Ricerche sinora condotte in maniera frammentaria, a motivo della esiguità dei finanziamenti.

³⁵ G. RIZZOLATTI, C. SINIGAGLIA, *So quel che fai*, pp. 135-137.

³⁶ *Ibidem*, pp. 144 ss.

E si comprende anche per quale motivo gli ecologi e gli ambientalisti commettano un grave errore riponendo le proprie speranze e investendo risorse nel sequestro del carbonio nel suolo o affidandosi all'efficienza fotosintetica delle foreste, piuttosto che rivolgersi all'agricoltura, dimenticando che anche le foreste, in quanto protette, rientrano nell'agrosfera, o convinti dall'opinione corrente che l'agricoltura nulla abbia a che vedere con la fotosintesi.

Si è rilevata la necessità di un rivolgimento nella concezione comune dell'agricoltura: per ottenerlo, come suggeriscono i neuropsicologi, appare necessaria una potente mossa d'urto.

Ma è curioso che, come si è visto, la reale rivoluzione sul piano teorico sia stata compiuta, già da oltre due secoli, nel corso del Settecento e dell'Ottocento, con la scoperta della fotosintesi, mentre la rivoluzione attualmente promossa dal nostro Museo consista semplicemente nell'invitare a trarne le logiche conseguenze. E non è facile: sinora tutti, dai bambini delle elementari ai docenti universitari, potevano tranquillamente limitarsi a sapere dell'esistenza della fotosintesi, soddisfatti di una nozione siderea, che rimaneva priva di conseguenze pratiche. Ora non più: occorrerebbe, ad esempio, riconoscere che, nella lotta all'incremento dell'effetto serra, l'agricoltore merita una ricompensa per la CO₂ che assorbe e l'ossigeno che produce; e allora quanti amano il quieto vivere – magari gli stessi sindacati degli agricoltori – preferiscono infilare la testa sotto l'ala e far finta di niente, confidando che gli agricoltori possano accontentarsi di un ringraziamento simbolico. Appare chiaro, invece, che è urgente puntare su un'agricoltura nuova, frutto di una specifica ricerca biologica, evitando i progetti confusi di un ecologismo dispendioso quanto inconcludente. Urgente è una mossa d'urto, che scuota dall'inerzia l'opinione pubblica, a cominciare dagli agricoltori e dagli agronomi e determini un cambiamento di mentalità. Secondo l'insegnamento di Giusti e di Šebesta.

E a tale scopo, il Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura sta ora promuovendo l'organizzazione di un convegno dedicato al tema: «L'agricoltura è essenzialmente governo della fotosintesi?».

Per Rivière il museo del passato prospetta la soluzione dei problemi del presente e del futuro

Se il rapporto tra l'uomo e l'ambiente, profondamente segnato dal recente, straordinario incremento demografico e dal peso di una tecnologia sempre più incisiva, costituisce il maggior problema dell'età contemporanea – un problema che si aggrava con lo scorrere del tempo –, è necessario intradarsi per una via che permetta di risolverlo nel modo meno dispendioso e più efficace. Georges Henri Rivière, certamente il più carismatico tra gli etnomuseologi del nostro tempo, avverte che lo scopo

di un museo storico-etnografico – soprattutto se si riferisce a una gente o a un territorio, come l'ecomuseo – non è lo svago o semplicemente la conoscenza, ma avviare o comunque contribuire ad avviare la ricerca della migliore soluzione dei problemi che minacciano la comunità³⁷. Appare allora evidente la convergenza dell'insegnamento di Šebesta con le convinzioni di Rivière. Il rinnovamento della mentalità che si propone il Museo di cui sono responsabile intende indicare una nuova e migliore soluzione dei problemi determinati dall'incremento dell'effetto serra e dalle sue devastanti conseguenze, nel momento in cui appare evidente che la via imboccata fin qui dagli ambientalisti per porvi rimedio non può condurre a risultati significativi.

Ma come, in primo luogo, si è giunti a inquadrare il problema? E, in secondo luogo, come si è concluso che la migliore soluzione consista nel potenziamento del consumo della CO₂ attraverso la fotosintesi?

Inizialmente, è parso necessario svolgere una profonda riflessione a proposito della più significativa concezione dell'agricoltura attualmente disponibile³⁸, quella offerta da Luigi Cavazza, grande maestro dell'agricoltura italiana, decano degli agronomi italiani e presidente dell'Accademia Nazionale d'Agricoltura. Cavazza ritiene che l'agricoltura consista nel governo del sistema «terra-pianta-atmosfera-altri bionti»³⁹. Ma poiché il nocciolo del sistema è costituito dal mondo vegetale e il fulcro del mondo vegetale è la fotosintesi, la definizione si può sintetizzare considerando l'agricoltura come governo della fotosintesi. L'uomo pratica l'agricoltura in tutto il pianeta: coltivando i campi, proteggendo – forma elementare del coltivare – e quindi governando boschi, parchi, mari e oceani. Si tratta di settori in cui l'intervento umano sulla vegetazione, terrestre o acquatica – dal concimare all'irrigare al proteggere i parchi dalle malattie o dall'uomo –, determina una variazione della fotosintesi.

Al fine di rilevare il livello di conoscenza del ruolo dell'agricoltura, si è condotta un'inchiesta e ancor prima, per individuare le fonti a cui potevano aver attinto studenti e maestri, si sono analizzate le voci dedicate all'agricoltura dalle più recenti, diffuse ed emblematiche enciclopedie⁴⁰: *La Piccola Treccani* (volumi d'aggiornamento), la *Rizzoli Larousse* (diffusa dal *Corriere della Sera*) e l'*Enciclopedia UTET* (diffusa da *La Repubblica*). È superfluo sottolineare l'enorme influenza culturale delle tre enciclopedie, la prima sostenuta dal grande prestigio culturale dell'editore, l'Istituto Treccani, le altre dalla fama della Rizzoli e della UTET e dei due importanti quotidiani che le hanno riedite e, con grande efficacia, diffuse.

³⁷ G.H. RIVIÈRE, «Définition évolutive».

³⁸ G. FORNI, «Nuove concezioni»; G. FORNI, «L'agronomo nella storia».

³⁹ L. CAVAZZA, «Le scienze agrarie»; gli «altri bionti» sono gli animali.

⁴⁰ G. FORNI, «Nuove concezioni»; Id., «Significato, funzione e storia dell'agricoltura».

L'analisi delle enciclopedie ha rivelato che la *Rizzoli Larousse* si trova a un livello d'impostazione più antiquato: agricoltura significa coltivare la terra per produrre alimenti e altre materie prime, ed è l'impostazione dell'uomo preistorico. Naturalmente, l'enciclopedia illustra i mezzi moderni impiegati nella coltivazione.

La *Piccola Treccani* appare maggiormente aperta ai problemi dell'attualità: pone in rilievo l'esigenza di garantire la qualità dei prodotti, accanto all'aumento della quantità; ripercorre la storia dell'intervento genetico sulle piante coltivate – da Mendel agli OGM –; discute la questione della disponibilità limitata degli elementi impiegati, in particolare dell'acqua.

Sprazzi e germi di più sostanziosa attualità si sono rilevati nell'*Enciclopedia UTET*: l'agricoltura viene concepita quale governo del mondo vegetale sino a livello biomolecolare e sull'intero pianeta, sono dunque impliciti i concetti di «panagricoltura» e di «agrosfera». Emerge, inoltre, sia pure occasionalmente e in modo indiretto, il ruolo bivalente della CO₂: da un lato positivo, in quanto materia prima per lo sviluppo del mondo biologico, dall'altro negativo, in quanto il suo incremento nell'atmosfera rappresenta la probabile causa dell'effetto serra, ritenuto uno dei fattori del riscaldamento globale.

In definitiva, le concezioni proposte dalle tre enciclopedie, a parte gli accenni dell'*Enciclopedia UTET*, sono sostanzialmente, da un punto di vista operativo, «pre-fotosintesi». Si aggiunga, che la recentissima *Enciclopedia Universale*, diffusa da *Il Sole 24 Ore*, e recentemente esaminata, si trova al livello della *Rizzoli Larousse*, quindi al livello più basso. E se tale è la concezione che dell'agricoltura possiedono gli esperti – è evidente, infatti, che le voci delle quattro enciclopedie sono state compilate da specialisti di alto livello – si comprende la straordinaria confusione concettuale emersa dall'inchiesta tra i neo iscritti alla facoltà di Agraria. E risulta evidente che la corrente, concreta concezione dell'agricoltura rimane al livello «umista», ossia coincide con la concezione diffusa nei secoli precedenti le scoperte ottocentesche, quando, non conoscendo l'esistenza della fotosintesi, si pensava e si operava come se le piante traessero tutto il nutrimento dal suolo, compresi i composti del carbonio. Ne forniscono ampia conferma i documenti elaborati dalle commissioni internazionali e in particolare i Protocolli di Kyoto, in cui non si trova una riga dedicata all'eliminazione della CO₂ atmosferica operata dall'agricoltura.

Il motivo della diffusione di tale ignoranza, anche ai più alti livelli scientifici, è ben spiegato, oltre che dall'interessante «effetto gregge» cui si è fatto riferimento, anche dalle acute osservazioni di Guido Visconti, docente di fisica dell'atmosfera presso l'Università dell'Aquila⁴¹:

«Se a qualcuno capitasse di leggere il rapporto dei lavori dell'IPCC (cioè della commissione intergovernativa sul cambiamento climatico, costituita

in gran parte da scienziati: meteorologi, fisici dell'atmosfera ecc.) non ci troverebbe tracce di dissenso ... Oggi in tutte le scienze è ben difficile trovare delle teorie in competizione tra loro ... È vero che la scienza non è fatta dal consenso, ma è basata sul sistema dei *peer reviewers* o *referees*, per cui, quando si mandano i risultati del proprio lavoro di ricerca sotto forma di un articolo scientifico a una rivista professionale, questa manda l'articolo a degli anonimi arbitri ... i quali danno un loro giudizio sulla qualità del lavoro e un parere sull'opportunità di pubblicarlo o meno. È ovvio ... che se io scrivo un lavoro i cui risultati sono in aperto contrasto con le teorie di uno dei "censori", quasi sicuramente la redazione della rivista non me lo pubblicherà ... Con questo sistema si può solo costruire consenso ... Si creano delle incredibili *lobbies*, soprattutto quando si tratta di teorie emergenti ... dove gli specialisti del nuovo settore sono così pochi che può accadere che si trovino a dover giudicare se stessi. Il problema dell'effetto serra presenta quasi tutti questi lati negativi».

Conclusione: dall'effetto Šebesta all'effetto serra nel mutamento di mentalità

Parallelamente all'analisi delle enciclopedie, è parso necessario approfondire *ab imis*, da un punto di vista storico-scientifico l'intera questione dell'effetto serra. Ne è risultato un sostanzioso saggio di prosima pubblicazione: *Effetto serra, agricoltura, tra due rivoluzioni copernicane (1652-2005): la figura del nuovo agricoltore*. Determinante è stato il contributo del Centro di Ecologia Alpina delle Viote del monte Bondone, presso Trento, che ha fornito importanti dati relativi non solo alla misurazione dell'efficacia della fotosintesi nell'ambito delle foreste alpine⁴², ma anche alla natura e alle caratteristiche dell'*humus* forestale alpino⁴³, ossia degli accumuli dei composti di carbonio nei suoli dei boschi montani. La riflessione sui dati ha rivelato l'efficacia della vegetazione montana ai fini della fotosintesi, in quanto nei suoli in pendio il volume complessivo della massa vegetativa è incrementato dalla circostanza che essa si dispone in strati sovrapposti lungo i versanti.

Prezioso è stato anche il contributo di Luigi Mariani⁴⁴, docente di meteorologia agraria, e utili i chiarimenti di Tommaso Maggiore, direttore del dipartimento di Produzione vegetale e dei suoi collaboratori, Maurizio Cocucci e Osvaldo Failla, docenti presso l'Università di Milano, nonché di Letizia Pompili dell'Istituto Sperimentale della Nutrizione delle Piante di Roma. Decisivi infine i dati fitopedofisiologici elaborati dal Max Planck Institut di Jena, attraverso l'*European Journal of Economy*.⁴⁵

In conclusione, quale ragione ha spinto e guidato il nostro Museo nel

⁴² AA.VV., *Il ruolo delle foreste nel bilancio del carbonio*.

⁴³ A. ZANELLA, M. TOMASI, C. DE SIENA, L. FRIZZERA, B. JABIOL, G. NICOLINI, G. SARTORI, M.S. CALABRESE, A. MANCABELLI, S. NARDI, D. PIZZEGHELLO, M. ODASSO, *Humus forestali*.

⁴⁴ L. MARIANI, «Clima e prospettive».

⁴⁵ A. FREIBAUER, «Regionalised inventory».

rendersi promotore del passaggio dalla corrente mentalità «umista», ossia «pre-fotosintetica», arretrata di almeno due secoli, a una mentalità «post-fotosintetica»? Certamente, se Šebesta ha rappresentato un determinante punto di riferimento del nostro progettare e operare – sia attraverso una concezione antropologica che individua nell'uomo o meglio, nella cultura umana, la risultante dell'unione di *logos*, tecnologia e storia, sia attraverso la creazione di un Museo che incarna il principio del mutamento di mentalità – altrettanto determinante è stato, in seguito all'emergere del problema dell'accentuazione dell'effetto serra, rendersi conto degli esiti disastrosi cui potrebbe condurre la via indicata dai Protocolli di Kyoto, che prescrivono di ridurre la produzione di CO₂ – auspicabile, ma solo provvisoriamente – anziché d'incrementarne il consumo. Come aveva proposto Karl Popper, il famoso epistemologo, in una delle sue ultime conferenze.

Bibliografia

- AA.VV., *L'azienda agraria nell'Italia centro-settentrionale dall'antichità ad oggi*, Napoli, Giannini, 1979.
- AA.VV., *Il ruolo delle foreste nel bilancio del carbonio*, Trento, Centro di Ecologia Alpina, 2003.
- B. ANKERMANN, «Kulturkreise und Kulturschichten in Afrika», in *Zeitschrift für Ethnologie*, XXXVII, 1905, pp. 54-94.
- A. BENEDETTI, L. POMPILI, «Ruolo del ciclo del carbonio nei cambiamenti climatici», (in corso di stampa).
- E. BERNHEIM, *Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1908.
- E. BREITINGER, J. HAEKEL, R. PITTIONI, *Theorie und Praxis der Zusammenarbeit zwischen den anthropologischen Disziplinen*, Horn, Berger, 1961.
- L. CAVAZZA, «Le scienze agrarie nel quadro culturale della società moderna», in *Verso il 2000*, Roma, Accademia dei Georgofili, 2001, pp. 25-35.
- T. DE SAUSSURE, *Recherches chimiques sur la végétation*, Paris, Nyon, 1804.
- E. EULISSE, «Dall'etnografia al cinema d'animazione: La mostra "Faust e Šebesta"», in E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta. Incontri con la cultura boema nel trentennale del Museo di San Michele (SM Annali di San Michele, 13, 2000)*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000, pp. 25-62.
- E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta. Incontri con la cultura boema nel trentennale del Museo di San Michele (SM Annali di San Michele, 13, 2000)*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000.
- G. FORNI, «Museologia agraria e disadattamento industriale», in *Rivista di storia dell'agricoltura*, XIX, 1979, 3 (*Acta Museorum Italicorum Agriculturae*, 5), pp. 182-185.
- G. FORNI, «Paleontologia linguistica semito-camitica ed indeuropea, substrato mediterraneo nelle documentazioni del trapasso da caccia/raccolta a coltivazione/allevamento», in *Rivista di storia dell'agricoltura*, XIX, 1979, 3 (*Acta Museorum Italicorum Agriculturae*, 5), pp. 180-182.
- G. FORNI, «Tipologia e nomenclatura dell'aratro tradizionale», in *Rivista di storia dell'agricoltura*, XXI, 1981, 2 (*Acta Museorum Italicorum Agriculturae*, 6-7), pp. 220-225.

- G. FORNI, «From Pyrophytic to Domesticated Plants. The Palaeontological Linguistic Evidence for a Unitary Theory on the Origin of Plant and Animal Domestication», in W. VAN ZEIST, W.A. CASPARIE, *Plants and Ancient Man. Studies in palaeoethnobotany*, Rotterdam, Balkema, 1984.
- G. FORNI, «I fondamenti scientifici della museologia storico-antropologico-agraria nel pensiero di 24 scienziati italiani. Le motivazioni del sottosviluppo degli studi ergologici», in *Rivista di storia dell'agricoltura*, XXVII, 1987, 1 (*Acta Museorum Italicorum Agriculturae*, 10), pp. 3-31.
- G. FORNI, «Problemi di convergenze linguistico-archeologiche nelle indagini sulle origini dell'agricoltura: metodologia e applicazioni», in *Rivista di storia dell'agricoltura*, XXIX, 1989, 1, pp. 3-77.
- G. FORNI, *Gli albori dell'agricoltura: origine ed evoluzione fino agli Etruschi ed Italici*, Roma, Reda, 1990.
- G. FORNI, «Ricerche storico-antropologiche sulla filogenesi del museo di storia della cultura tradizionale», in *Lares*, 58, 1993, LVIII, pp. 525-571.
- G. FORNI, «Origini indeuropee e agricoltura», in *Quaderni di semantica*, 17, 1996, 1, pp. 19-52.
- G. FORNI, «Ethnographic Museums in Italy: a Decade of Phenomenal Growth», in *Les musées d'ethnographie en Italie (Museum International*, 51, 1999, 4), pp. 47-52.
- G. FORNI, «Šebesta e il maestro boemo Venceslao di Torre Aquila. Come li incontrai», in E. EULISSE, G. KEZICH, N. BONAVENTURA (a cura di), *Faust e Šebesta*, pp. 65-80.
- G. FORNI, «Nuove concezioni dell'agronomia, ciclo geobioantropologico e paleoagronomia», in *Rivista di storia dell'agricoltura*, 41, 2001, 1, pp. 179-187.
- G. FORNI, «Significato, funzione e storia dell'agricoltura in tre emblematiche recenti enciclopedie: Piccola Treccani, Rizzoli-Laorusse, UTET», in *Rivista di storia dell'agricoltura*, XLI, n. 2, 2004, pp. 155-164.
- G. FORNI, «Macchine nei campi: cambia la società rurale», in *Macchine per la terra. Immagini e riflessioni sull'agricoltura nel '900*, Roma, Unione Nazionale Costruttori Macchine Agricole, 2005, pp. 161-185.
- G. FORNI, «Un'analisi etno-archeologica comparativa dell'*oletum* e del *vinetum* catoniani. Considerazioni sull'aratro», in *Archeologie. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, Bari, Edipuglia, 2006.
- G. FORNI, «L'agronomo nella storia. Origini della professione e del nome», in O. FAILLA, G. FUMI (a cura di), *Gli agronomi nel servizio pubblico dalle cattedre ambulanti ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 407-425.
- G. FORNI, «Effetto serra e agricoltura tra due rivoluzioni copernicane», in *Rivista di storia dell'agricoltura* (in corso di stampa).
- G. FORNI, «Significato e storia dell'agricoltura nella preparazione e nella *Weltanschauung* dei giovani alle soglie dell'Università», in *Rivista di storia dell'agricoltura* (in corso di stampa).
- G. FREDIANI, G. FORNI, F. PISANI, G. BASSI, *Guida del Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura*, Milano, Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura, 1992.
- A. FREIBAUER, «Regionalised inventory of biogenic greenhouse gas emissions from European Agriculture», in *European Journal of Agronomy*, 19, 2003, pp. 135-160.
- G. GIUSTI, *Le poesie di Giuseppe Giusti*, Palermo, Lauriel, 1860.
- A. GORFER, *I castelli del Trentino*, III, Trento, Saturnia, 1990.
- F. GRAEBNER, *Methode der Ethnologie*, Heidelberg, 1911.
- G. KEZICH, «Nel Trentino, il Museo di San Michele. Introduzione», in G. KEZICH, E. EULISSE, A. MOTT (a cura di), *Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Nuova guida illustrata*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2002, pp. VII-XXII.

- P. LAVIOSA ZAMBOTTI, *Origine e diffusione della civiltà*, Milano, Marzorato, 1947.
- P. LESER, *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagbuchhandlung, 1931.
- L. MARIANI, «Clima e prospettive di cambiamento climatico», in *21^{mo} secolo. Scienza e tecnologia*, 16, 2006, 4, pp. 2-8.
- O. MENGHIN, *Weltgeschichte der Steinzeit*, Wien, Schroll, 1931.
- G. OBERZINER, *Le guerre di Augusto contro i popoli alpini*, Roma, Loescher, 1900.
- R. PITTIONI, «Über die Zusammenarbeit der anthropologischen Disziplinen vom Standpunkt der Urgeschichte», in E. BREITINGER, J. HAEKEL, R. PITTIONI, *Theorie und Praxis der Zusammenarbeit zwischen den anthropologischen Disziplinen*, Horn, Berger, 1961.
- M. PORCIO CATONE, *Liber de agricultura*, a cura di R. CALZECCHI ONESTI, Roma, Reda, 1964.
- G.H. RIVIÈRE, «Définition évolutive de l'écomusée», in *Museum*, 37, 1985, 4, pp. 182-183.
- G. RIZZOLATTI, C. SINIGAGLIA, *So quel che fai: il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina, 2006.
- W. SCHMIDT, P.G. KOPPERS, *Manuale di Metodologia Etnologica*, Milano, Vita e Pensiero, 1949 (ed. orig. *Handbuch der Methode der kulturhistorischen Ethnologie*, Münster, Verlag der Aschendorffschen Verlagbuchhandlung, 1937).
- G. ŠEBESTA, *Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina - San Michele all'Adige*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1978.
- G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991.
- G. ŠEBESTA, *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio, 1996.
- G. ŠEBESTA, *La via dei mulini. Dall'esperienza della mietitura all'arte di macinare*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1997².
- G. ŠEBESTA, *La via del rame*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000².
- R. TOGNI, G. FORNI, F. PISANI, *Guida ai musei etnografici italiani*, Firenze, Olschki, 1997.
- P.P. VIAZZO, *Comunità alpine. Ambiente, popolazione, struttura sociale nelle Alpi dal XVI secolo ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- G. VISCONTI, *La febbre del pianeta*, Milano, Sperling & Kupfer, 1992.
- E. WERTH, *Grabstock, Hacke und Pflug: Versuch einer Entstehungsgeschichte des Landbaues*, Ludwigsburg, Ulmer, 1954.
- A. ZANELLA, M. TOMASI, C. DE SIENA, L. FRIZZERA, B. JABIOL, G. NICOLINI, G. SARTORI, M.S. CALABRESE, A. MANCABELLI, S. NARDI, D. PIZZEGHELLO, M. ODASSO, *Humus forestali. Manuale di ecologia per il riconoscimento e l'interpretazione*, Trento, Centro di Ecologia Alpina, 2001.

Rubare il mestiere

Tra le tante definizioni che sono state date dell'antropologia, c'è quella di «un sapere in continuo contatto con l'alterità (che costituisce, in un certo senso, il suo pane)», al punto da produrre in se stessa un sapere meno sicuro di sé rispetto ad altre forme di conoscenza. Infatti, è stata anche definita come un sapere «ironico»,

«se con ironia intendiamo la capacità di generare aporie che mettono in grado di mostrare i limiti delle nostre certezze» (Fabietti, 2004: X).

Il riferimento a Socrate e alla sua pratica della maieutica attraverso il dialogo, strumento fondamentale e anzi fondante della ricerca di una verità che si costruisce insieme e che non è mai definitiva, si attaglia bene a definire il rapporto che sta alla base di qualunque indagine etnografica, ma anche – pensando a questo incontro – al dialogo che si genera tra i costruttori di musei, attraverso il contatto personale, attraverso gli scritti, attraverso le loro opere.

Naturalmente, ci sono dialoghi alla pari e ci sono dialoghi in cui un interlocutore ha il ruolo del maestro, capace di offrire mille stimoli alla ricerca dell'allievo, alla sua riflessione, alle sue pratiche, ai suoi tentativi di emularlo o di porgli degli interrogativi e di esprimere dei dubbi, o anche posizioni critiche.

Il senso del titolo che ho scelto per questa comunicazione allude dunque al mio rapporto con il protagonista di questo seminario. Non posso affermare, in questa importante e preziosa occasione che ci è data per conoscerlo meglio e per scoprirne effettivamente la poliedricità, la maestria e le virtù, di essere stato un vero allievo di Šebesta. Essere allievi nel senso pieno, infatti, significa frequentare personalmente e con assiduità l'insegnante, in modo da decifrarne il temperamento, gli atteggiamenti, gli interessi più autentici, nei diversi momenti dell'operare. Per qualcuno essere allievi di un maestro significa seguirne le orme e prenderlo come modello nell'azione o nelle opere, al punto da confondere il rispetto con la devozione. Credo che, invece, sia più giusto considerarsi allievi di chi ha saputo appassionarci e metterci sulla via della ricerca, trasmettendoci con i suoi interessi una parte della sua passione, della sua sensibilità e del suo metodo, anche per valutare criticamente il lavoro degli altri e di sé stessi.



Diciamo che spero di potermi ritenere un modesto allievo «a distanza» di Šebesta.

Il senso di questa comunicazione vuole essere quello di una testimonianza di quanto Šebesta abbia seminato in tanti visitatori e in tanti lettori interessati a percorrere una strada analoga alla sua nella realizzazione di un museo.

Non posso non ricordare di averlo incontrato la prima volta nella sua casa di Trento, in un pomeriggio del mese di agosto del 1997, in cui mi accolse con una cordialità che si dice non fosse comune, negli anni in cui cercavo di capire come realizzare il piccolo Museo etnografico che oggi dirigo, senza corsi regolari di museologia e di etnologia alle spalle, cercando di capire di quali esperienze si doveva tenere conto per avviare un'impresa complessa e rischiosa quanto affascinante.

Dopo alcuni giorni trascorsi a fianco di Carla Gentili, Antonella Mott e Giovanni Kezich, impegnati nelle loro occupazioni quotidiane, per un breve *stage* con l'intento di «rubare il mestiere», il direttore del Museo aveva telefonato a Šebesta per presentarmi e chiedere se potevo incontrarlo: così ho potuto trascorrere alcune ore parlando con lui, a casa sua. Io gli portai qualche mio lavoro e parlammo di fiabe, ma soprattutto di pesca e di barche, temi di cui mi stavo occupando. Mi raccontò delle sue ricerche sui siti palafitticoli dei laghi trentini che erano legati agli interessi in campo archeologico, coltivati con «l'inseparabile maestro» Renato Perini, che arrivò a trovare l'amico nella seconda parte del pomeriggio. Šebesta mi chiese di parlare del museo a cui stavo pensando e mi regalò i suoi libri su *La via del rame* e sugli affreschi del Castello del Buonconsiglio.

Prima di leggere anche questi libri, avevo già imparato molte cose di lui da quando avevo visitato una prima volta, circa 20 anni fa, il Museo di San Michele. Credo di essere stato spinto a farlo dalla lettura di un libro che è stato fondamentale per molti neofiti della cultura materiale in Italia: il manuale di Massimo Tozzi Fontana sui nostri Musei (Tozzi Fontana, 1984).

Il numero degli oggetti esposti, la vastità dei temi, la puntualità delle spiegazioni sulle attività del Trentino preindustriale mi avevano impressionato, tanto che sono tornato molte volte, d'estate, al Museo, per scoprire sempre qualcosa che non avevo avuto il tempo di osservare o che non avevo notato. E poi avevo letto i suoi scritti teorici e metodologici. Sapevo quindi che non si poteva prescindere dalla sua lezione e dal suo Museo, se mai dalle mie parti ci si fosse imbarcati in un'impresa analoga.

E l'occasione era arrivata nel 1991, quando il presidente del Parco del Monte Barro, un consorzio di comuni e di enti pubblici, che oggi è proprietario del Museo Etnografico dell'Alta Brianza, sapendo delle mie esperienze di ricerca sul folklore e sulle culture del lavoro, mi chiamò per

chiedermi cosa pensavo a proposito di un Museo delle tradizioni popolari da fare nel Lecchese, nel territorio del parco. Dissi che era un bella idea, e che potevamo partire con il piede giusto, organizzando un convegno che chiamasse a raccolta gli studiosi che si erano occupati dei temi che il Museo avrebbe potuto illustrare, per fare un bilancio su ciò che era già stato indagato e su quello che invece si doveva documentare e studiare, mettendo però anche in rilievo i problemi di metodo che un'istituzione con intenti scientifici doveva considerare prioritari.

Nell'estate che precedeva il nostro convegno, mentre leggevo il *Manuale di etnografia* di Marcel Mauss e *Uomini diversi da noi* di John Beattie, anche camminando sui sentieri dell'Alto Adige portando sulle spalle mio figlio di sei mesi nello zaino, uscirono gli *Scritti etnografici* di Šebesta. Dalla vacanza in valle Aurina tornai a casa costringendo i miei, ancora una volta, a passare da San Michele, e presi questo libro prezioso. A questa raccolta di saggi, di relazioni, di articoli, si aggiunsero poi le letture dei libri sulla cultura materiale, e – più di recente – di quel documento unico che è il diario della nascita del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina (Šebesta, 1997). Il nostro Museo sarebbe nato 12 anni dopo, anche grazie al contributo inconsapevole di Šebesta.

Dallo spirito scientifico all'osservazione praticante

Cercherò ora di seguire alcuni temi e alcuni problemi che emergono dall'opera dell'etnografo e del museologo Šebesta¹, proprio in relazione al complesso delle operazioni che accompagnano la progettazione e la creazione di un museo, e lo farò a partire dal momento della ricerca, che è pieno di implicazioni per la proposta espositiva e in parte per lo stesso allestimento, oltre che per la definizione della missione del museo.

L'ampiezza degli interessi e delle esperienze di ricerca di Šebesta, mi era già apparsa evidente, ancora più che dal suo Museo, in un volume a più mani che riprendeva gli interventi di un convegno sul mondo popolare tradizionale, tenutosi a Vicenza nel 1978, rivolto ai cultori di demologia attivi in Veneto (Canepari et al. 1981). Oltre a dare una serie di nozioni generali sui principali campi della ricerca, si davano con questo strumento delle preziose indicazioni di metodo per ampliare la documentazione e per approfondire la conoscenza dei diversi aspetti della vita tradizionale. I capitoli in cui il libro si articola sono 22, e vanno dagli aspetti

¹ Solo ora, grazie al Seminario Permanente di Etnografia Alpina, si è venuti a conoscenza di alcuni aspetti importanti del lavoro di Šebesta, meno noti del Museo o meno diffusi dei suoi libri: i film che molti hanno potuto vedere per la prima volta, e i materiali di prima mano, frutto del lavoro di ricerca e di catalogazione, presentati da Renato Morelli, Antonella Mott e Daniela Perco.

geografici del rapporto uomo-ambiente nella regione, alle indicazioni su come condurre un'inchiesta dialettale e su come trascrivere il materiale linguistico, da temi classici negli studi folkloristici, come quelli dei canti popolari o delle favole, ai modi per tutelare il patrimonio demologico. I saggi firmati da Šebesta, scritti da solo o in coppia con qualche altro autore, sono ben nove. I loro titoli meritano di essere ricordati: «Il ciclo della vita», «Il ciclo dell'anno», «I mestieri», «Gli attrezzi», «I vestiti», «I cibi», «I giochi» e, alla fine, le forme di valorizzazione della cultura tradizionale che possono coincidere con i «Gruppi di ricerca e salvaguardia», «I Musei», ma a partire da «Questionari-scheda e schedatura» e da «La ricostruzione etnografica delle fonti scritte».

I contenuti dei primi saggi sono tanto più interessanti, se si pensa al Museo di San Michele e, in parte, anche di Santarcangelo di Romagna: qui spiccavano e spiccano con la loro presenza gli oggetti, i manufatti, i semilavorati, l'illustrazione delle tecniche e delle operazioni produttive. La consistenza dei riferimenti alla cultura materiale che i saggi sui mestieri, sugli attrezzi o anche sui vestiti o i cibi, sembrano enfatizzare, viene integrata, anzi inserita – prima che si disegni la figura al centro del quadro –, da una cornice fatta di elementi immaturo, di mentalità, come quella della percezione e dell'organizzazione del tempo, del lavoro e delle feste, nel corso dell'anno e nel corso della vita. In quelle pagine Šebesta ci fa capire che parlare del ciclo dell'anno significa parlare del calendario popolare e dunque della religiosità, ma anche delle attività economiche che dall'ambiente dipendono, della vita familiare entro la quale, con i suoi rapporti, si distribuiscono i ruoli e i compiti.

Sfogliando le pagine di questo manuale – manuale che fuori dal Veneto non è conosciuto quanto meriterebbe – si nota una particolare abbondanza di esemplari di «questionario-scheda», pronti per essere compilati dal raccoglitore e utili a guidarne l'indagine. Si tratta di uno strumento non privo di rischi sul piano euristico, che tuttavia consente di raccogliere dati significativi sul piano quantitativo, di comparare situazioni geografiche differenti, di compiere una prima analisi del fenomeno indagato. In realtà, a ben guardare, non si tratta tanto di questionari, quanto di repertori di argomenti notevoli all'interno di un campo di studi (alimentazione, giochi, abbigliamento) verso cui il ricercatore deve dirigere la sua attenzione nel corso della conversazione o dell'osservazione.

La parte sui cibi, ad esempio, fornisce un elenco di caratteristiche, di parti o di oggetti che possono costituire il focolare, una serie di termini che rimandano ai recipienti in cui gli alimenti si cocevano e un altro elenco di accessori in uso per confezionare e servire i cibi. Šebesta aggiunge notizie sui cibi più spesso consumati, sulla loro preparazione, sui modi e i luoghi della conservazione, sulle feste in cui la tradizione prevedeva piatti o alimenti particolari, con un interessante rilievo dato alle erbe spontanee e alle parti che di esse si usavano, in cucina o nelle

più varie situazioni. Gambi, semi bacche, frutti di varie specie botaniche potevano essere, a seconda dei casi, succhiati, masticati, mangiati – specie dai gruppi di ragazzini a caccia di uccelli o di insetti – oltre che destinati a delle marmellate. Le vere e proprie schede, poi, offrono un ricchissimo promemoria di quello che merita di essere annotato per un'indagine completa, adeguatamente contestualizzata. Notizie sul cibo o sul prodotto, sugli strumenti necessari, sulle fasi di produzione e di preparazione fino al consumo, sulla sua attestazione in prospettiva storica, sulla sua frequenza o sui legami eventualmente presenti tra un certo uso ed eventuali soggetti sociali particolari², sulla terminologia usata dall'informatore ma anche su quella – italiana o latina – necessaria al ricercatore per identificare con certezza l'oggetto del dialogo con il testimone (Šebesta, 1981 b).

Strumenti come questi hanno una grande utilità per ricerche collettive, come quelle che lo stesso Šebesta prospetta nel volume vicentino, che assumono in quelle pagine il carattere dell'urgenza.

«È fuori dubbio che, con la distruzione sempre più evidente ed accelerata del materiale da salvare e classificare, è utile organizzare dei *gruppi di salvaguardia e di ricerca*.

Gruppi locali che possono agevolmente operare nel loro specifico territorio, e *gruppi specializzati*, che operano su un territorio più vasto, coordinando i gruppi locali e travasando dati, informazioni, schedature a un *centro territoriale*.

I gruppi locali possono essere composti da operatori a livelli differenziati per: età, sesso, tipo di lavoro, estrazione sociale (medico, sacerdote, maestro, muratore, contadino) ... una donna otterrà più facilmente da un'altra confidenze strettamente femminili ... Un artigiano più facilmente recepirà o intuirà un messaggio tecnologico da un altro gruppo artigiano» (Šebesta, 1981 a: 283-284).

E tutto questo lavoro di raccolta locale consentirà di elaborare ai gruppi specializzati statistiche, comparazioni e sintesi non solo sulle usanze, ma anche a partire dalla documentazione fotografica o dalla

² A.M. Cirese, qualche anno prima, auspicava «l'adozione di un linguaggio museografico che non tenta di aderire con realismo ingenuo alla collocazione empirica dei dati, ma aderisce alla realtà tanto più realisticamente quanto più traduce su un altro piano i nessi che nel vivo *vitale* restano celati. Che significa infatti disporre secondo categorie e criteri etnografici (e cioè scientifici) il materiale che è stato regionalmente raccolto? Significa staccare gli oggetti dalla loro collocazione immediata per disporli secondo relazioni di altro tipo, che esistono anch'esse nella realtà ma che la realtà non mostra con immediatezza ... Più che la fotografia del reale attraverso gli oggetti che è la cosa morta di cui dicevo, conterà la lettura del reale attraverso linee di conoscibilità: variare degli usi attraverso il tempo, a seconda delle zone e nella dimensione sociale ... Conoscere significa sempre introdurre una discontinuità nell'indistinta continuità del reale, per rintracciare le linee di continuità che legano i fatti e le cose al disotto della superficie percepibile al livello vissuto ... La vita di un museo sta nel ricostruirla al proprio livello, disponendo il reale secondo linee di intelligibilità che il reale non ci presenta nella sua immediatezza» (Cirese, 1977: 48-49).

localizzazione di utensili, macchine, oggetti, che si trovano fuori o dentro le case, per giungere a conclusioni di carattere antropologico, ergologico, tecnologico, sociologico, storico.

Traspaiono chiaramente in queste pagine la preoccupazione del ricercatore di fondare scientificamente le sue conoscenze grazie a conferme che possono venire solo da un gran numero di informazioni su molteplici campi di indagine, definiti ma non isolati.

Lo studioso di scienze naturali, chimico per formazione, ripropone il metodo della sua disciplina³.

E l'impresa appare possibile purché si formino mediatori attendibili e avvertiti, che sappiano raccogliere conoscenze in maniera intelligente, magari sulla base della propria esperienza professionale o della propria condizione di genere.

Anche se chi tira le fila e dà l'impulso al lavoro deve assommare una serie teoricamente vastissima di competenze e di conoscenze⁴, ognuno può essere protagonista della ricerca e dare il proprio peculiare contributo ad una crescita collettiva del sapere, indipendentemente dalla istruzione e anzi grazie alle esperienze di vita e di lavoro di ciascuno («medico, sacerdote, maestro, muratore, contadino»). L'etnografia diventa così un'occasione di dialogo sociale, di promozione culturale, e il museo il suo fulcro.

Si tratta poi di mettere ordine tra i dati senza decontestualizzarli, anche attraverso una serie di dati sull'informatore e sulla località della raccolta. Mettere ordine, però, è un imperativo che si pone fin dall'ingresso degli oggetti al Museo, già nel momento della sistemazione nei depositi. Qui vi devono essere «aree specifiche di competenza», accompagnate da

³ «Dall'età moderna in avanti, quello osservativo è stato il principio base della scienza sperimentale, fondata su ripetute esperienze osservabili. Nella scienza sperimentale l'esperienza consiste nell'osservazione di eventi, processi, fenomeni spesso artificialmente prodotti, in maniera tale che le eventuali ricorrenze consentano di pronunciarsi sulla regolarità, o meno, dei fenomeni che è possibile osservare» (Fabietti, 2004: 33).

⁴ In un saggio dedicato a «La ricerca folklorica e la scuola» del 1988, si legge: «Un etnografo che si rispetti, che sia tale, deve essere padrone di un gruppo di discipline necessarie e convergenti. È per questo, in un momento di allargamento verso "nuove frontiere" che è doveroso pensare a facoltà innovatrici ad indirizzo specifico. Ecco un elenco di discipline convergenti tali da prospettare la possibile messa in atto di una facoltà di etnografia dove finalmente sia aperta la strada anche al tecnico che sarà certamente il protagonista più adatto. Antropologia culturale. Etnologia. Etnografia. Ergologia-strutturalistica. Storia della tecnologia e delle invenzioni. Etnopreistoria. Storia dell'artigianato ed applicazioni. Lavoro umano. Storia del legno. Storia tecnologica dell'agricoltura. Storia della utilizzazione-lavorazione dei metalli. Storia del vestito e dell'abbigliamento. Etnodialettologia-etnolinguistica. Museologia-didattica del bene etnografico. Etnocronocomparazione. Etnoepigrafia-iconografia. Geografia umana. Etnosociologia. Disegno-documentazione cinematografica. Codificazione atlanti etnografici. Storia del gioco. Scienza delle comunicazioni. Epistemologia. Mitologia-fiabistica. Demologia. Scienza delle religioni-religiosità. Etnomusicologia. Sta alle future e rinnovate università, dove prenderanno sviluppo queste augurabili facoltà etnografiche, preparare le nuove leve» (Šebesta, 1991: 150).

«tabelle qualificatrici e quantitative del materiale entrato in deposito», in modo da sapere per ogni settore di ricerca e – come vedremo tra poco – di una possibile esposizione⁵, quali manufatti possediamo, quanti sono, quali mancano al fine di illustrare con completezza un certo «canale specifico», un certo «canale chiuso». Ecco il concetto che assume rilievo centrale nella museologia šebestiana, individuando nel lavoro il cardine di qualunque manifestazione culturale.

«Non si possono realizzare validi musei etnografici se non ci si ispira alla ergologia che propone il perché di uno sviluppo umano tecnologico che ha predisposto la strada per altre esperienze. Il tentativo dell'uomo di difendersi dall'ambiente naturale in cui è nato si concreta solo attraverso un'armonica fusione di *idee* che mettono in atto *attrezzi e macchine*. È logico che questa terna abbisogni di una sapiente collocazione per proporne il significato» (Šebesta, 1981 c).

Il museo ha dunque il compito di proporre un senso di interpretazione della realtà umana attraverso il lavoro, e ogni gruppo di reperti, dentro ogni canale specifico, servirà a delimitare e mettere ordine in quello che può essere definito «il vastissimo campo dell'esperienza creativa» degli uomini attivi in una data epoca, nell'area di pertinenza del Museo a cui l'esposizione farà riferimento. Ma la lettura del fenomeno etnografico va proposta anche attraverso la dimensione diacronica. Questo approccio, soprattutto negli studi e nella documentazione scientifica prodotta, ha un grande rilievo per Šebesta, ancor più che nei suoi Musei. Credo che ciò si spieghi anche con una sensibilità maturata nel corso dei suoi viaggi alla ricerca delle vie che le diverse innovazioni, le diverse scoperte, le diverse applicazioni tecniche, avevano tracciato attraverso il tempo, come insegna l'archeologia, che dall'Oriente – vicino o lontano – fa derivare buona parte della civiltà tecnologica preindustriale occidentale.

Parlando del secondo dopoguerra, cioè del periodo di incubazione dell'idea del Museo trentino, Šebesta scriverà:

«Le mie mete preferite furono la Jugoslavia, la Romania, la Bulgaria, la Turchia e l'Armenia. Le mie due città preferite per il transito in Asia Minore furono Istanbul e Varna. Viaggi che mi portarono a filmare molto, ma ancor più a comprendere che esistevano "vie" del carro e della seta, delle rose, dell'ulivo e della pecora» (Šebesta, 1998: 15).

A cui si aggiungeranno indagini approfondite e multiformi sulla via del rame, la via del legno, la via dei mulini, condotte attraverso i reperti archeologici e le fonti antiche, i materiali iconografici di epoca medievale,

⁵ La questione del rapporto tra il prelevamento degli oggetti dai loro tempi e luoghi di fruizione, della loro selezione e della finalizzazione di queste operazioni e le ipotesi e teorie del museografo è posta lucidamente, accanto a quella della centralità del lavoro, in Alberto M. Cirese (1977: 5-27).

i documenti d'archivio del Trentino⁶. L'eccezionalità del nostro personaggio e dei suoi risultati si coglie proprio attraverso questa versatilità e questa ampiezza di competenze e di orizzonti che è richiesta per conoscere e spiegare le tecniche del lavoro.

«Sostanzialmente ignorata nella tradizione accademica italiana recente, la storia della tecnologia rurale è infatti solitamente troppo moderna per l'archeologo, troppo materiale per l'etnografo, poco nobilitante per lo storico. Così, i quesiti che la riguardano rimbalzano solitamente dall'una all'altra di queste discipline, per trovare risposte soltanto parziali: gli storici si basano sul parere degli etnologi e viceversa, e gli uni e gli altri su quello, spesso in tutt'altre faccende affaccendato, degli archeologi. Così l'uomo o la parte dell'uomo *che vive di solo pane* – o di sola polenta – continua a essere, almeno per una parte significativa della ricerca accademica, un illustre sconosciuto, come sconosciuti sono gli strumenti di lavoro per procacciarselo» (Kezich, Leonardi, 1997: 1).

L'interesse per il lavoro, e per quello degli uomini delle Alpi in particolare, trovava le sue fondamenta non solo in una antropologia e in una filosofia del rapporto natura-storia, ma già in una predisposizione individuale, in una vena creativa e costruttiva emersa assai precocemente.

«A 14 anni ero già noto come costruttore di aquiloni ... A 16 anni costruii un sommergibile in lamiera di zinco ... I 18 anni furono dedicati alla costruzione di piccoli alianti, di eliche, di aeromodelli mossi da congegni ad elastico»

e finita la guerra, dopo avere insegnato chimica docimastica⁷ ed essere stato occupato nell'industria, Šebesta passerà un periodo assai intenso e decisivo per il suo futuro nella valle dei Mòcheni:

«In quei due anni ebbi il tempo di osservare attentamente i mòcheni in una serie di operatività legate alla costruzione della casa, alla lavorazione del legno con pochi attrezzi. Li vidi tornire piatti, assemblare arcolai, realizzare serrature di legno a più principi» (Šebesta, 1998: 14).

Non si trattò, tuttavia, solamente di «osservare», «vedere», «seguire» quelle operazioni. Quella che emerge è la partecipazione attiva del Nostro alle varie operazioni dell'agricoltura e dell'artigianato di montagna, in un ambiente dove vigevano consuetudini arcaiche, come quella di aggiungere

⁶ Un saggio panoramico sui lavori dell'uomo, particolarmente efficace per cogliere la capacità di Šebesta di utilizzare numerosissime tracce conservate in fonti diverse e materiali eterogenei, ci viene dal bellissimo libro sul Ciclo dei Mesi del Castello del Buonconsiglio: Šebesta, 1996. Pur se applicata a un tema più vasto, l'impostazione è quella del libro dedicato molti anni prima alla lavorazione e alla trasformazione del grano, dalla mietitura alla molitura, con tutte le attrezzature richieste nelle diverse fasi e nella loro evoluzione storica, dall'antichità agli albori dell'industria (Šebesta, 1997).

⁷ Cioè relativo alla *docimasia*, dal greco *dokimàzein* 'provare, assaggiare', significa nel linguaggio chimico, «esame o saggio analitico di controllo sui materiali metallici, da costruzione, combustibili e simili (Zingarelli, 2003).

le donne all'aratro guidato dall'uomo e dove la penuria di risorse imponeva un'organizzazione del lavoro e una solidarietà indispensabili.

«Due anni importanti per imparare – il verbo che ritorna più spesso – ancor più a servirmi delle mie mani» nella falciatura dei prati, nella costruzione di forche e di tegole in legno, nella gramolatura e nella pettinatura della canapa e del lino, «non pensando che quelle esperienze mi sarebbero servite, un giorno, per fare un museo», fino al punto di sapere realizzare interamente, «con le mani mie e quelle di Tommaso un mòcheno», la casa di Passo del Cimirlo.

Molti anni dopo, Šebesta sarà ospite all'ateneo trentino per un corso sul lavoro umano, in cui partendo dal «conflitto uomo-ambiente e disponibilità dei mezzi fruibili» si passerà alla costruzione degli utensili, dai più grezzi ai più raffinati.

«In questo corso pilota, tutti gli oggetti e i mezzi citati vengono ricostruiti direttamente davanti agli studenti e uditori e messi in funzione»⁸ (Šebesta, 1998: 140).

La formula di Malinowski, che esprime un problema centrale del metodo antropologico e al tempo stesso della sua missione, quella dell'osservazione-partecipante, ci suggerisce di usare per il Nostro, piuttosto l'espressione osservazione-praticante. Qui non si tratta di afferrare «il punto di vista dell'indigeno, il suo rapporto con la vita» attraverso una generica permanenza fatta di esperienza comunicativa, visiva o uditiva. Si tratta di una partecipazione attiva e pratica a molte, se non a tutte, le esperienze produttive della comunità oggetto di studio⁹.

Giovanni Kezich ha opportunamente fatto notare che:

«Unico tra i grandi studiosi italiani di tradizioni popolari del secondo Novecento, che appartengono alle due grandi famiglie dei filologi (come Alberto M. Cirese), e dei filosofi della storia (come Ernesto De Martino), Šebesta è il solo che sa adoperare le sue mani: capace di scheggiare la pietra, lavorare il legno, fondere i metalli, filare e tessere, costruire dei pupazzi animati e delle marionette» (Kezich, 2003: 196).

A seguire il racconto della nascita dell'idea del Museo nei primi anni Sessanta, emerge da subito il progetto di costruire un istituto etnografico nuovo, dinamico, che sappia documentare e illustrare la «vita del popolo trentino», ponendosi all'avanguardia della museografia in Europa, anche in modo da «servire alle stesse università per intraprendere studi di et-

⁸ A confermare l'aura un po' leggendaria del personaggio, comincia a circolare in questa occasione il racconto dell'episodio in cui il professore lanciò l'ascia di pietra, costruita e immanicata durante il corso, contro la porta dell'aula, per verificarne la funzionalità, tra l'incredulità degli studenti.

⁹ Sulle implicazioni teoriche del metodo primo dell'antropologia illustrato da Malinowski in *Argonauti del Pacifico*, e sul complesso rapporto tra osservazione e la partecipazione, si vedano le pagine di Fabietti, 2004.

nografia». Per fare questo occorrono risorse umane ma anche finanziarie e, dunque, il sostegno dei politici locali, come il senatore Kessler: infatti, Šebesta – «unico ricercatore disponibile a tempo pieno» – e i suoi collaboratori, recuperano e ottengono in regalo oggetti, strumenti, collezioni già fatte, talora ne scambiano, ma anche ne acquistano.

Man mano che si formano delle serie di oggetti capaci di formare un canale chiuso, si ipotizza una sua sistemazione nel Museo. C'è però il problema della sede e di dovere adattare gli spazi del contenitore ai contenuti.

Quello a cui si pensa, in ogni caso, è un percorso univoco per l'ospite del Museo:

«un percorso *elicoidale* ininterrotto che avrebbe consentito ai visitatori di non ritornare indietro. Carenza non ancora risolta per una gran parte dei Musei nazionali ed europei» (Šebesta, 1998: 25).

Scelte di allestimento

L'esposizione immaginata prevede generalmente sezioni strutturate secondo il principio dei canali specifici, in cui la fotografia aiuti a ricostruire attraverso i passaggi intermedi la filiera di ogni lavorazione e il disegno serva a focalizzare – dopo quella del ricercatore – l'attenzione del visitatore su forme e funzioni degli oggetti mostrati¹⁰, ma in cui ci sia spazio anche per la ricostruzione fedele degli ambienti – almeno *una* cucina tipica di una valle trentina – sulla base di uno studio ampio e sistematico, realizzando anche «fotografie per documentare gli ambienti originari»¹¹.

Appaiono poco presenti nel Museo di Šebesta i beni immateriali registrati o filmati, di cui la ricerca applicata alla museologia etnografica, a

¹⁰ «Esistono etnografi che non sanno né si sforzano di imparare a disegnare. Il disegno è un'arma importantissima. Esso allena l'occhio a recepire, a fissare messaggi che altrimenti sfuggirebbero. Chi non sa disegnare ben difficilmente si accorgerà delle dimensioni di un carro, perderà l'insieme della forma, non riuscirà a valutare il treno delle ruote, non recepirà il rapporto fra queste ultime e l'estensione del piano di sostegno. Non possiederà la sensibilità per comprendere se il veicolo è stato lavorato con attrezzi manuali o con l'uso di mezzi meccanici. Un museo non si mette in atto con la conoscenza dell'impalpabile, del non fruibile» (Šebesta, 1991: 237).

¹¹ Con tali premesse di ricerca, i musei devono evitare il rischio «infantile» di fingere di essere quello che non sono, ossia la vita che essi rappresentano in maniera distaccata, scientifica, critica (Cinese, 1977: 14). Il rifiuto di un'esposizione mimetica è stato ribadito da Cirese anche in anni recenti, laddove si afferma che i musei demologici debbono essere «centri di conoscenza scientifica», che si assumono il «compito di documentare gli oggetti e i comportamenti, ma anche quello di cogliere i nessi». Ciò esclude, per Cirese come per Šebesta, la strada di una proposta espositiva che faccia appello alla sfera emotiva del visitatore: «se i musei sono cosa diversa dalla vita, allora la introduzione di quest'ultima nel museo è un assurdo» (Cirese, 1991: 253).

partire da Cirese, aveva sostenuto l'importanza fondamentale. Mi chiedo se la scelta sia dipesa da ragioni tecniche e forse anche economiche, legate all'epoca dell'allestimento originario, o piuttosto dalla preoccupazione di non distrarre il visitatore da un impianto che abbiamo visto esser fortemente connotato in senso logico e analitico.

Oggi, l'esposizione scelta da Šebesta fa arricciare il naso a diversi visitatori che si occupano di musei, che la trovano invecchiata, fredda, pedante: una sorta di monumento della museografia *razionalistica* in un'epoca di dilagante museografia *estetica*. Vale solo la pena di accennare alla necessità di valutare la modalità espositiva e degli allestimenti in relazione al pubblico presente e futuro di un museo e al problema complesso che ciò rappresenta. Un museo etnografico – forse ancora più degli altri – non può fare a meno di interrogarsi sul suo essere e/o sul suo voler essere, fatto per gli adulti, per le persone anziane o per i giovani; per coloro che appartengono alla cultura che vi si documenta e vi si mette in mostra; per dei visitatori sprovveduti oppure esperti; per chi ha un vissuto legato a ciò che si espone e una memoria che la visita può sollecitare o per chi non ce l'ha; per chi chiede al museo emozioni, esperienze sorprendenti o evocative, o per persone in cui si vuole attivare processi di conoscenza razionale (Rosati, 2003; Pinna, 2000).

Quello che si capisce dalla impostazione scelta per il suo Museo, è che Šebesta condividerebbe l'affermazione di Cirese:

«E comunque per me resta fermo il punto che la scienza ha capacità autonome di comunicazione. A partire dalla opportunità di consentire al visitatore di utilizzare in modo personale e diretto gli stessi procedimenti concettuali che gli studiosi e i museografi hanno adoperato» (Cirese, 1991).

Forse su questa strada – e non mi riferisco tanto ad un museo che, nella sua integrità, deve mantenere il suo valore di monumento paradigmatico della storia della museologia antropologica (e non solo) – si potrebbe fare qualche passo in più per svelare, sul piano dell'allestimento, «l'occulto etnografico», ovvero

«l'esplicitazione delle conversazioni, dei dialoghi (delle parole, quindi) dai quali sono nati i testi (le descrizioni) attraverso l'interazione con i nativi (ma anche fra i nativi)» (Matera, 2000: 84-85)

e più in generale degli strumenti e delle procedure attraverso cui la descrizione etnografica si costruisce, mascherando quasi sempre le emozioni del ricercatore e i suoi atteggiamenti, ma anche tacendo delle ragioni e delle tensioni che stanno dietro e stanno in mezzo ai molti protagonisti della nascita e della vita di un museo, che è sempre il risultato dinamico di una serie di negoziazioni, sempre più esplicite e che sempre più impongono ai musei del settore DEA l'esercizio del confronto e del dialogo tra antropologi, politici e comunità (Rossi, 2003).

Ci siamo soffermati soprattutto sulla ricerca di Šebesta, sul suo metodo e sulle alcune implicazioni museologiche del suo lavoro, e non credo sia un caso. Moltissimi di coloro che fanno e dirigono Musei etnografici, infatti, nascono come ricercatori e divengono poi, per dare efficacia alle loro scoperte, protagonisti di un'etnografia applicata, appunto, al Museo.

Per chi ha una concezione paludata ed esclusivamente accademica del sapere, questo è il nostro limite, ma credo anche che possa rappresentare il punto di forza dei nostri «Musei ribelli» che, attraverso il dialogo cui siamo portati per formazione, – più di altri Musei – ci consente di proporci come organizzatori di Musei di società (Duclos, 2002).

Quanto al debito che abbiamo contratto con Šebesta nella nostra esperienza¹², vi invito a venire a vedere il Museo di Galbiate, a visitare il nostro sito, a leggere le nostre pubblicazioni.

Bibliografia

- J. BEATTIE, *Uomini diversi da noi. Lineamenti di antropologia*, Bari, Laterza, 1972 (ed. orig. *Other Cultures. Aims, Methods and Achievements in Social Anthropology*, London, Cohen & West, 1964).
- L. CANEPARI, M. CAPITANIO, C. CORRAIN, M. CORTELAZZO, G. DE MARZI, D. FANTUZZO, L.A. FONTANA, D. PERCO, B. PIANTA, T. SARTORE, U. SAURO, G. ŠEBESTA, C. VANZETTI (a cura di), *Introduzione a ricerche etnografiche nel Veneto*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1981.
- A.M. CIRESE, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977.
- A.M. CIRESE, «I beni demologici in Italia e la loro museografia», in P. CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, Siena, Protagòn, 1996, pp. 249-262.
- J.C. DUCLOS, «La ricerca etnologica e il museo», in A.M. *Antropologia museale*, 1, 2002, 2, pp. 23-27.
- U. FABIETTI, *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*, Roma - Bari, Laterza, 2004.
- G. KEZICH, «"Bèpo" Šebesta», in C. JOISTEN, A. JOISTEN (a cura di), *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes (Le monde alpin et rhodanien*, 31, 2003, 1-4), Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 2003, pp. 191-198.
- G. KEZICH, A. LEONARDI, «Dopo vent'anni sulla via dei mulini», in G. ŠEBESTA, *La via dei mulini. Dall'esperienza della mietitura all'arte di macinare*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1997², pp. 1-2.
- B. MALINOWSKI, *Argonauti del pacifico. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004 (ed. orig. *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London, Routledge & Kegan Paul, 1922).
- V. MATERA, «Il sapere della differenza», in U. FABIETTI, R. MALIGHETTI, V. MATERA, *Dal tribale al globale. Introduzione all'Antropologia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 1-88.
- M. MAUSS, *Manuale di etnografia*, Milano, Jaca Book, 1969 (ed. orig. *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947).

¹² Sul Museo Etnografico dell'Alta Brianza e sulla sua nascita, si rinvia a Pirovano 2003, oltre che al sito <http://meab.parcobarro.it/>.

- G. PINNA, «Tipologie di esposizione», in *Nuova Museologia*, 1, 2000, 2, pp. 4-7.
- M. PIROVANO, «Dalle ricerche sul "mondo popolare" al museo etnografico», in M. PIROVANO (a cura di), *Oggetti, segni, contesti. Ricerche e prospettive di un museo etnografico*, Galbiate, Museo Etnografico dell'Alta Brianza, 2003, pp. 19-36.
- C. ROSATI, «Didattica, formazione, promozione sociale», in M. PIROVANO (a cura di), *Oggetti, segni, contesti. Ricerche e prospettive di un museo etnografico*, Galbiate, Museo Etnografico dell'Alta Brianza, 2003, pp. 87-91.
- E. ROSSI, «Parola d'ordine: dialogo», in *Nuova Museologia*, 3, 2003, 8, pp. 14-17.
- G. ŠEBESTA, «Gruppi di ricerca e salvaguardia», in L. CANEPARI, M. CAPITANIO, C. CORRAIN, M. CORTELAZZO, G. DE MARZI, D. FANTUZZO, L.A. FONTANA, D. PERCO, B. PIANTA, T. SARTORE, U. SAURO, G. ŠEBESTA, C. VANZETTI (a cura di), *Introduzione a ricerche etnografiche nel Veneto*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1981, pp. 281-285.
- G. ŠEBESTA, «I cibi», in L. CANEPARI, M. CAPITANIO, C. CORRAIN, *Introduzione a ricerche etnografiche nel Veneto*, pp. 149-159.
- G. ŠEBESTA, «I musei», in L. CANEPARI, M. CAPITANIO, C. CORRAIN, *Introduzione a ricerche etnografiche nel Veneto*, pp. 286-294.
- G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1991.
- G. ŠEBESTA, *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Castello del Buonconsiglio, 1996.
- G. ŠEBESTA, *La via dei mulini. Dall'esperienza della mietitura all'arte di macinare*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1997².
- G. ŠEBESTA, *In forma di museo. Il film dei primi anni nei ricordi del fondatore*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1998.
- G. ŠEBESTA, *La via del rame*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2000³.
- M. TOZZI FONTANA, *I musei della cultura materiale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984.

Šebesta e le radici della museografia etnografica boema

di Naděžda
BONAVENTUROVA

Nel trattare questo vasto tema e nel percorrere, per utilizzare la terminologia šebestiana, le «vie dei musei», è opportuno tornare alle radici della famiglia Šebesta, radici di cui egli parla nelle prime righe della sua autobiografia:

«Provengo da una famiglia di piccoli industriali della Cecoslovacchia (Tyn nad Vltavou) proprietari feudali di uno *Zámek* e costruttori di ventilabri meccanici per granaglie, poi inseritisi a Praga e Brno dove hanno avviato una fabbrica di ceramiche moderne».

Questa – anche se non molto rigorosa – individuazione delle proprie radici nella piccola borghesia imprenditoriale provinciale della Boemia ottocentesca colloca la figura di Šebesta, con il suo alone alimentato dalla fama di spirito solitario e incompreso – che nel Trentino degli anni Cinquanta e Sessanta a prima vista sembra trovarsi in un tempo e in uno spazio che non gli appartengono – in un contesto storico molto preciso e in una relazione logica di continuità con una serie di analoghi personaggi, quasi fosse l'ultimo rappresentante di una particolare specie. Di quale specie si tratti, si vedrà in seguito.

Com'era la Boemia nell'epoca in cui la famiglia Šebesta muoveva i primi, insicuri passi nelle attività imprenditoriali, che le avrebbero infine permesso di acquistare uno *zámek* (castello)? È la prima metà dell'Ottocento. Il paese fa saldamente parte dell'impero d'Austria e ha sulle spalle la pesante eredità di un territorio da sempre conteso tra mondo tedesco e slavo. In questa eredità c'è un po' di tutto: lo splendore e la potenza del regno boemo medioevale di Ottocaro I Přemysl Venceslao II e Ottocaro II Přemysl, il «re d'oro e di ferro», che facevano battere moneta pregiata con l'argento delle miniere di Kutná Hora; l'epoca di Carlo IV, che fece di Praga la capitale dell'Impero; l'ussitismo e la cultura protestante e infine la perdita della sovranità in seguito alla sconfitta di Bílá Hora (1620), la prima battaglia della guerra dei Trent'anni, il conflitto che contrappose le regioni meridionali del continente alle regioni settentrionali e nel cui corso le armate dell'Europa cattolica e dell'Europa protestante si scontrarono in Boemia. Per l'ultima volta la storia europea passava direttamente attraverso le terre boeme, lasciando devastazioni economiche, sociali e culturali. L'élite aristocratica e intellettuale boema, umanista e protestante, in parte fu decapitata davanti al municipio della città vecchia, in parte



prese la via dell'esilio, mentre famiglie della nobiltà cattolica di Spagna e d'Austria s'impadronirono di gran parte delle terre. In seguito, la politica centralizzatrice degli Asburgo ricondusse il paese all'obbedienza romana e ne perseguì la progressiva germanizzazione attraverso un sistema scolastico che si serviva esclusivamente della lingua tedesca. Nel corso del Seicento e del Settecento, Praga divenne una periferia di Vienna, mentre la capitale austriaca scivolava ai margini d'Europa. Nella prima metà dell'Ottocento, l'immobilismo della provincia boema fu sorvegliato da una poderosa macchina burocratica, da un esercito di poliziotti segreti, e dalla censura della stampa e della corrispondenza privata, al fine di troncare sul nascere ogni movimento del pensiero tra gli intellettuali, sospettati di diffondere idee giacobine. Un controllo particolarmente attento fu riservato all'istruzione, come dimostrano le parole pronunciate da Francesco I nel 1821, in occasione di una visita ufficiale a un liceo di Lubiana:

«Attenetevi solamente a ciò che è vecchio, perché le generazioni dei nostri avi dimostrano che è buono e salutare. Essi allora stavano bene, perché non dovremmo star bene anche noi? Ora si diffondono idee nuove, che io non posso approvare e non approverò mai. Tenetevi lontani da esse e dichiarate apertamente il contrario, perché a me non servono scienziati, ma buoni cittadini. La vostra professione è educare la gioventù a questo scopo. Chi mi serve deve insegnare quello che io decido e comando. Chi non ne è capace o chi vorrebbe venire da me con idee nuove, può andarsene o provvederò io a fargli cambiare mestiere»¹.

Ecco la scena su cui si svolse, all'inizio dell'Ottocento, la vicenda del risorgimento boemo, iniziata negli anni dell'assolutismo illuminista di Maria Teresa e Giuseppe II.

Quando il romanticismo portò in Boemia una nuova concezione della nazione, la lingua ceca – il criterio che avrebbe permesso di distinguere i membri della nazione ceca dagli altri abitanti della regione – era morta, al pari della «patria» e della «nazione». Le elegie composte dai poeti romantici – in tedesco o in un ceco penoso e zoppicante – ne riconoscevano l'estinzione. A ragione: la lingua ceca sopravviveva unicamente nelle campagne in forma orale e segnata da una forte impronta dialettale e i concetti che esprimeva erano connessi alla terra, alle coltivazioni, alle feste popolari e alle mucche. Nelle città era la lingua degli strati inferiori della popolazione, corrotta da infinite storpiature di parole tedesche e germanismi. L'ascesa sociale era legata alla capacità di padroneggiare il tedesco, e dunque la frontiera linguistica che correva tra i cechi e i tedeschi in Boemia era anche una frontiera sociale. La consistente comunità ebraica, che in quegli anni stava de-

cidendo a quale delle due nazioni che si stavano formando si sarebbe affiancata, scelse in seguito la più forte. Il risorgimento partì quindi dalla lingua, che dalle campagne e dalle classi inferiori delle scuole rurali penetrò nelle scuole superiori, assumendo un ruolo significativo nella vita sociale e culturale delle città, che a loro volta presero a esercitare un'influenza culturale e formativa sulle campagne. Il risorgimento nazionale ebbe origine nelle scuole sperdute nella profonda campagna boema, dove insegnanti patrioti non si limitavano a insegnare ai figli dei contadini a leggere e a far di conto, ma rievocavano la storia boema e portavano giornali e notizie dalla città. E trovavano un terreno fertile: accadeva che qualche famiglia contadina conservasse ancora, insieme alla fede protestante dei Fratelli boemi, libri proibiti salvati dai roghi della controriforma, quando il solo possesso della Bibbia di Kralice o degli scritti di Jan Amos Komenský o di altri umanisti cechi protestanti poteva condurre alla pena capitale. L'insegnante di campagna è una figura interessante: normalmente giovane e malpagato, affamato e riconoscente per il pane, la legna, le uova o le salsicce che gli venivano offerte dai contadini, era al tempo stesso rispettato e stimato e, insieme al parroco, rappresentava il fulcro della vita culturale del villaggio; suonava l'organo e il violino e accompagnava con la musica la celebrazione della messa, dirigeva il coro e insegnava ai bambini la musica. I figli dei contadini talora si recavano in città per completare i propri studi, portando con sé il proprio modo naturale di essere cechi. Alcuni, divenuti insegnanti o preti patrioti, tornavano in campagna, altri rimanevano in città, rafforzando la presenza ceca e avviando piccole attività imprenditoriali. Il risorgimento avanzava parallelamente al progresso economico di questi uomini che potevano contare solo sul lavoro delle proprie mani, sulla capacità di creare dal nulla, di escogitare soluzioni imprevedibili, per arginare la concorrenza spietata della ricca borghesia tedesca. L'operosità, l'intraprendenza, l'ingegnosità che affondano le radici nella cultura protestante – solo superficialmente coperta dalla cultura cattolica – hanno permesso un progresso costante e significative conquiste. Da allora, in assenza di altre ragioni d'orgoglio – quali la grandezza del paese o il peso politico – i cechi hanno preso a vantarsi dell'abilità con cui sanno usare le proprie mani, della tenacia e delle idee insolite che permettono loro di creare qualcosa dove prima non c'era niente, una fabbrica, una rivista, un teatro ceco o un museo. La stima nei confronti di un lavoro svolto con perizia, dell'abilità nell'uso delle mani, della competenza tecnica, accompagnò la crescita economica della nazione ceca nel corso dell'Ottocento. E la giovane borghesia ceca era ben consapevole dei mezzi con cui aveva conquistato il proprio «posto al sole». Anche per questo motivo le scienze naturali, l'ingegneria, la matematica, la tecnica, fanno parte integrante della vita culturale e della figura dell'intellettuale: che cosa studiavano quanti si proponevano

la conquista del potere economico? Quello che devono aggiungere alle mani da artigiano per riuscirci. Ma a questo punto ci troviamo già quasi nella seconda metà dell'Ottocento. Dal rimpianto per il glorioso passato del regno boemo e dai tentativi di consegnare alle generazioni successive almeno la memoria della perduta patria sovrana – ossia dallo spirito che ha indotto un gruppo di intellettuali a fondare, nel 1818, il Museo nazionale – siamo passati alla fase operosa in cui a un museo si richiedeva di documentare e mostrare la dignità, la bellezza e il valore della patria che si andava gradualmente riconquistando. Nel 1841, lo storico František Palacký afferma che il Museo nazionale «deve essere un quadro scientifico della patria». E ancora Palacký, sulle pagine della rivista del Museo nazionale, fondata nel 1827, ricapitola le vicende precedenti e indica le mete future:

«Cosa vogliamo adesso? Vogliamo andare avanti. Finora la nostra opera era centrata prevalentemente sulla lingua. Ora però, raggiunto nell'ambito della lingua il livello di altre nazioni evolute, ci attendono un altro lavoro e altri obblighi: dobbiamo rivolgere la nostra attenzione alle cose stesse ed entrare in gara con queste nazioni per ottenere la palma di vincitore sul campo dell'istruzione, sia scientifica che artistica e industriale»².

Ai musei, nel contesto di quest'opera di educazione culturale patriottica, venne affidato un ruolo importante. La nazione doveva imparare a conoscere se stessa e il proprio carattere impresso nella cultura materiale (collezioni etnografiche), le proprie origini e le radici della coscienza e dell'orgoglio nazionale (collezioni storiche), l'ambiente naturale, le ricchezze e le potenzialità della patria (collezioni naturalistiche). Il museo diventava in tal modo un collegamento concreto tra il passato e il futuro della nazione che, nel corso del 1848, avanzò precise richieste ed espresse l'esigenza di una maggiore autonomia. Gli sforzi furono coronati dal successo: nel 1866, l'uso della lingua ceca, fino a quel momento limitato alle prime classi delle elementari, fu esteso a tutte le scuole non specializzate.

Dalla capitale alla provincia: le piccole città erano divenute la scena della vivace attività di associazioni patriottiche che si dedicavano a iniziative sociali e culturali di vario genere: teatrali, ginnico-sportive (ad esempio, l'associazione «Il falco», fondata nel 1862), economiche (le cooperative). L'obiettivo era lo sviluppo culturale ed economico delle regioni in cui operavano: un orientamento che condusse, tra l'altro, alla nascita di numerose associazioni impegnate nel collezionismo e nella raccolta di materiali sul territorio, che diedero vita a Musei regionali. Tra il 1864 e il 1890, nacquero in Boemia e in Moravia 49 Musei; i primi furono Čáslav, nel 1864; Chrudim, nel 1866; Vysoké Mýto, nel 1871;

Třebenice, nel 1872; Havlíčkův Brod, nel 1874; Hlinsko, nel 1875; Kutná Hora, nel 1877. In generale, s'impose l'idea che i Musei regionali dovessero essere per le proprie regioni quello che il Museo nazionale – per il quale, tra il 1885 e il 1890, fu costruito il nuovo edificio monumentale in piazza Venceslao, nel cuore della vita economica e culturale di Praga – era per l'intero paese: centri di raccolta e conservazione del materiale, di ricerca scientifica, di divulgazione e d'istruzione.

All'origine dei musei – e alle radici della museografia boema – si trovano quasi sempre personaggi che riescono molto familiari. Nessuno possiede una formazione specialistica in archeologia, conservazione, antropologia, etnografia; del resto, alcune di tali discipline dovevano ancora nascere: sono spesso insegnanti o tecnici e normalmente costruiscono e creano il museo letteralmente con le proprie mani: iniziano da una collezione scolastica, quindi organizzano un'associazione, scrivono lettere e bussano alle porte per mettere insieme i fondi; in ogni stagione e con ogni tempo raccolgono il materiale, lo pagano di tasca propria e finiscono a montare vetrine con una sega e un martello in mano e una manciata di chiodi in bocca. Si tratta di figli di contadini e di piccoli borghesi di provincia che fanno ritorno nei luoghi d'origine; alle mani da artigiano hanno aggiunto un'istruzione superiore: si guardano attorno, notano, distinguono, intraprendono un'opera tesa contemporaneamente alla conservazione e al cambiamento, allo sviluppo. Ed è chiaro che queste storie si assomigliano un po' tutte, anche perché non è facile creare qualcosa di nuovo e inevitabilmente ci si scontra con l'incomprensione, l'assenza di volontà politica, l'ottusità, la ristrettezza degli orizzonti e l'esiguità dei mezzi finanziari e, infine, compiuta l'opera, non tarda a nascere l'invidia. I profeti non hanno vita facile in patria.

Poi ci sono quelli che non tornano, quelli che partono: ingegneri che vanno a costruire ferrovie in Bosnia o nell'impero ottomano e zuccherifici dall'India all'Italia centrale; musicisti – la Boemia ha sempre esportato musicisti, ma in seguito alla fondazione del conservatorio di Praga nel 1810, il fenomeno ha raggiunto proporzioni sconosciute in precedenza – tra i quali Antonin Dvořák è solo il più noto; agronomi che vengono inviati nelle regioni meno sviluppate dell'impero; altri emigrano in America o si avventurano in terre lontane, dove possono diventare capi di tribù di beduini o di eschimesi; ad esempio, l'*eskimo* Wenzel, e lo sceicco Musa ar Rwejlj, ovvero Alois Musil, un moravo, figlio di un contadino alle prese con i debiti e la necessità di mantenere cinque figli, che per garantirsi un'istruzione divenne prete cattolico e si dedicò in seguito all'archeologia, compiendo importanti scoperte e penetrando, negli anni Novanta dell'Ottocento, in regioni della Siria in cui i «cani infedeli» che osassero mettervi piede venivano immediatamente ammazzati. E tra le numerose ragioni che inducevano a

lasciare la Boemia ve n'era una molto particolare: nel corso degli anni Settanta, numerosi studenti e giovani intellettuali – soprattutto tecnici, ma anche pittori e musicisti – partivano guidati da un ideale, l'ideale della fratellanza slava. Si partiva quindi anche per esportare istruzione, cultura, arte, tecnica e musei.

Nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento, si costruisce il Teatro nazionale (1868-1881), l'Università di Praga è distinta in due parti autonome, ceca e tedesca, e nella facoltà di Lettere si studiano un buon numero di discipline, comprese le scienze naturali e la matematica. Tra gli iscritti troviamo due fratelli Škorpil: il maggiore, Hermenegild (nato nel 1858), vuole studiare geologia e s'iscrive ai corsi di scienze naturali, mentre il minore, Karel (nato nel 1859), preferisce la matematica. Vengono da una piccola città boema, Vysoké Mýto, dove la famiglia da parecchie generazioni gestisce una birreria. Hanno altri quattro fratelli: Ladislav (nato nel 1853) studia filologia classica e nel 1878 accetta l'invito del ministero russo della pubblica istruzione che, in seguito all'introduzione delle lingue classiche nei licei, cercava insegnanti: partito alla volta di San Pietroburgo, diventa in seguito direttore del liceo a Kerč, in Crimea, dove si occupa di archeologia classica e invia infine a Pilsen una ricca collezione d'arte greca; Josef, architetto, promuove la creazione a Pilsen di un Museo dedicato alle arti applicate, di cui in seguito diviene direttore. Václav, il secondogenito, erede della birreria, nel tempo libero dagli impegni della gestione dell'impresa, riesce a fondare il Museo regionale di Vysoké Mýto; Rudolf diviene conservatore delle statue gotiche in legno della Boemia meridionale. Ma un destino ben più brillante attende Hermenegild e Karel. Negli anni in cui i due giovani compiono i propri studi, sia pur distratti da numerosi altri interessi, Praga segue con attenzione l'evoluzione politica della regione balcanica, dove dalle guerre condotte contro i turchi nascono gli stati slavi di Serbia (1868) e Bulgaria (1878). Nel 1880, terminati gli studi, Hermenegild parte alla volta dei territori orientali: nel 1882 pubblica la prima carta geologica della Bulgaria meridionale e un manuale scolastico di geografia, creando nel contempo il nucleo di una collezione di minerali e piante. Nel 1882, Karel raggiunge il fratello a Plovdiv. Nel corso delle ricerche condotte durante gli anni successivi, s'imbattono continuamente nelle testimonianze del passato movimentato e della ricchezza delle tradizioni culturali di un paese splendido e sconosciuto, situato alla periferia orientale dell'Europa; tracce di tribù preistoriche, di traci, di greci e romani, dell'impero bizantino, dello stato bulgaro medievale: monumenti megalitici, tombe di guerrieri, *castra* romani, basiliche paleocristiane decorate da splendidi mosaici, città dei primi *khan* bulgari sepolte e dimenticate, moschee turche, e poi i bellissimi costumi popolari, il vivace folklore, l'artigianato in filigrana d'argento e d'oro. Un patrimonio che incontrava l'indifferenza

dei turchi, dei greci, degli armeni e ancor più degli stessi bulgari. Ma non di Hermenegild e Karel: nelle scuole in cui insegnano nascono ben presto ricche e sistematiche collezioni archeologiche ed etnografiche, nuclei del Museo di Plovdiv, dove fondano e organizzano l'attività di una società archeologica. Così accade anche a Sliven, dove nel 1882 nasce un'associazione e nel 1884 un Museo, il primo in Bulgaria. Nel 1887, i due fratelli sono a Varna, dove lasciano al liceo maschile un'altra collezione insieme al progetto del Museo cittadino; un'associazione e un Museo fondano in seguito a Velko Tarnovo (1891-1894) e infine a Ruse, dove, oltre alla creazione della consueta collezione archeologica ed etnografica, incoraggiano la raccolta di materiali relativi alla storia della navigazione fluviale e marittima. Gli spostamenti di Hermenegild e Karel sono sempre accompagnati dalla pubblicazione dei risultati di ricerche geografiche, geologiche, cartografiche, botaniche, etnografiche, archeologiche. I due fratelli rivolgevano l'attenzione a tutto quello che consideravano importante e ritenevano dovesse essere salvato cercando in primo luogo di stimolare l'interesse della popolazione locale come nel modello boemo: la nazione deve conoscere se stessa e il proprio paese per trovare le radici della propria identità e divenire consapevole del proprio ruolo nella storia, fondamento dell'orgoglio nazionale. Il «conosci te stesso» ceco in bulgaro suona *poznaj sebe si*: ecco il motto che i fratelli Škorpiil iscrivono nel programma di una nuova – la quinta – associazione museale e archeologica, fondata in seguito al ritorno a Varna, dove risiedono stabilmente a partire dal 1894. Scoprono, infatti, che la loro collezione, in attesa della fondazione del Museo, era stata prima trasferita dal liceo al municipio, poi quasi dimenticata e infine sequestrata dalle autorità di Sofia che intendevano destinarla al Museo nazionale, alla cui fondazione lavora un loro connazionale, Václav Dobrusky. L'associazione viene fondata nel 1901 con l'obiettivo di allestire a Varna un grande Museo con sezioni di scienze naturali, archeologia ed etnografia. Hermenegild ne diviene presidente e, dividendo il suo tempo tra gli impegni amministrativi e la lotta alle tendenze centralizzatrici di Sofia, organizza l'attività dei musei in provincia. Nel 1910, organizza a Tarnovo il primo incontro delle associazioni archeologiche e museali, presieduto da Karel, allo scopo di riunirle in un'organizzazione nazionale; l'anno successivo l'incontro si svolge a Varna. Lo scoppio della Grande guerra tronca purtroppo questa iniziativa sul nascere. Hermenegild muore nel 1923, colpito da infarto mentre dirige una riunione di quell'associazione archeologica che aveva fondato e che nel corso degli anni aveva conosciuto un costante rafforzamento: nel 1911 i membri sono già 1.646 e appartengono a ceti sociali diversi, – contadini, impiegati, ufficiali dell'esercito, ecclesiastici, borghesi, insegnanti, intellettuali delle piccole città – e a vari gruppi etnici, bulgari, turchi, armeni, greci. L'attività dell'associazione abbraccia ormai l'intera Bulga-

ria nord-orientale e si estende a sud verso Burgas e a ovest verso Sofia. Il materiale per il Museo arriva abbondante dalle città i cui municipi raccolgono finanziamenti ed espongono inviti alla donazione di oggetti in primo luogo di carattere etnografico. Karel si impegna nella ricerca e nella gestione della collezione archeologica – per la cui sistemazione da Sofia giunge infine l'autorizzazione a utilizzare alcuni locali al pianterreno del liceo femminile – insegnando nel contempo presso il liceo di cui presto diventa direttore. L'edificio passa interamente al Museo solo nel 1979, diventando nel 1993 l'attuale sede del Museo archeologico. Così il figlio descrive l'attività di Karel:

«Allacciava contatti e conosceva personalmente operai, scavatori e muratori. Andava a cercarli ovunque, anche nelle bettole in cui si riunivano: narrava loro la gloriosa storia della Bulgaria, spiegava come dovessero maneggiare gli oggetti trovati e prometteva compensi che poi spesso pagava di tasca propria. I contadini, venuti a sapere che dal suo lavoro non traeva alcun profitto e che portava al Museo gli oggetti raccolti, avevano preso a considerarlo pazzo. Ma egli non si era arreso: spiegando pazientemente, era infine riuscito a formare, anche tra i contadini, un gran numero di collaboratori che portavano a Varna gli oggetti scoperti e lo informavano in merito alle circostanze del rinvenimento. Il nome "škorpil" veniva impiegato per indicare coloro che si mettevano alla ricerca di vecchi oggetti»³.

Scavava, descriveva, documentava, conservava, pubblicava: basiliche paleocristiane decorate da mosaici, tombe neolitiche contenenti i gioielli in oro più antichi del mondo, costruzioni megalitiche e reperti greci e romani. Compiva grandi scoperte, quali l'individuazione, la scoperta e lo studio di Plisca, la prima sede dei *khan* bulgari, nella seconda metà del VII secolo d.C., in precedenza identificata con Preslav che, tra la fine del IX e la fine del X secolo, era stata la capitale del regno dello zar Boris. Karel, attivo fino all'ultimo istante di una vita lunga e intensa, lascia un'opera imponente. Tre decenni dopo la sua morte, avvenuta nel 1944, Velizar Velkov afferma che

«la carta archeologica del nostro paese, che a poco a poco stiamo completando, non sarebbe pensabile senza i fratelli Škorpil. Essi hanno scoperto tre quarti dei monumenti storici della Bulgaria»⁴.

Per quale ragione abbiamo percorso questa particolare «via dei musei» fin sulle coste del Mar Nero? Per incontrarvi nuovamente Šebesta, un uomo della stessa stirpe dei fratelli Škorpil e degli altri di cui finora si è parlato, che vi giunge come pellegrino seguendo le sue «vie del carro», «della seta», «delle rose», vie che portano a Varna e proseguono

³ KAREL SKLENÁŘ, *Z Čech do Pompeji*, Československý spisovatel, Praha, 1989.

⁴ *Ibidem*.

in Asia minore. E forse anche per trarre un insegnamento riguardo ai Musei: si tratta di istituzioni costruite con entusiasmo e amore da persone creative, operose e particolarmente sensibili, che sanno cogliere la direzione della storia, capire quali valori siano sul punto di scomparire e impegnarsi per salvarli e conservarli vitali nella nostra esistenza. Nel caso del Museo di Šebesta, è la stessa creatività che dobbiamo salvare, il tocco vivo della mano dell'uomo, che nobilita le cose del mondo naturale e le trasferisce nel mondo della cultura.

BONAVENTUROVA

3. SGUARDI ANTROPOLOGICI SULL'ARCO ALPINO E OLTRE

La frontiera nascosta e gli studi di popolazione

di Stefano
FAIT

Come giovane antropologo – e scienziato politico – ritengo che una delle maniere per onorare la memoria di Giuseppe Šebesta sia tentare di prevedere alcune delle possibili direzioni di sviluppo dell'antropologia. Il presente contributo intende quindi esaminare i problemi metodologici e politici relativi alla mappatura genetica di popolazioni nell'area alpina e nel resto del mondo, proponendo delle comparazioni che spero possano dimostrare l'importanza di un apporto antropologico ed etnografico a tali ricerche, oltre a offrire utili indicazioni agli addetti ai lavori e all'opinione pubblica.

Idealmente, il mio intervento costituisce una risposta a una lettera apparsa il 25 novembre 2005 su un quotidiano nazionale, in cui si lamentava la cancellazione dell'antropologia dai corsi di laurea in biologia delle università italiane, quando invece,

«continuando un filone iniziato con lo studio dei gruppi sanguigni quasi cento anni fa, la ricerca nel campo delle discipline antropologiche verte sempre più verso lo studio del genoma umano, capace di evidenziare differenze e similarità molecolari fra individui di diverse popolazioni senza ricorrere a odiose classificazioni tassonomiche basate su caratteri fisici. Una strada che può portare ad ottimi risultati».

La lettrice sembrava ignorare come in passato, proprio studi sierologici fossero stati utilizzati per essenzializzare gruppi umani e individui e assegnarli al loro «giusto posto» nella gerarchia naturale e sociale. Inoltre, purtroppo, l'utilizzo del termine «popolazione» non è garanzia sufficiente contro l'abuso e la manipolazione dei dati scientifici: nel corso della prima metà del secolo scorso, il termine «razza» non era molto più controverso dell'odierno termine «popolazione», se non altro perché era considerato un grande passo in avanti rispetto alle teorie poligeniste del secolo precedente. Inoltre, non si capisce come distinzioni su base genetica possano essere meno strumentalizzabili di distinzioni su base somatica. Gli ebrei tedeschi e italiani erano somaticamente indistinguibili dal resto della popolazione: allora, come oggi, si poteva parlare di continuità genetica; ma i razzisti devono appigliarsi a tutto – qualunque spunto, intuizione e ipotesi più o meno verificata – pur di convalidare e perpetuare la propria visione del mondo.

Ciò premesso, ritengo che il compito del sociologo e dello scienziato politico sia cercare di prevedere, per quanto possibile, le dinamiche



dell'eterogenesi dei fini, ossia tentare d'individuare i possibili ostacoli e le conseguenze inattese che hanno spesso frustrato gli sforzi compiuti per raggiungere gli obiettivi di tali indagini. L'etnografo e antropologo è invece chiamato a offrire suggerimenti e osservazioni di natura tecnica e metodologica che servano a colmare il fossato che si è gradualmente, e malauguratamente, formato tra antropologia sociale e culturale e antropologia fisica e biologica.

Genetica di popolazioni ed etnogenesi

L'etnogenesi è la continua produzione e riproduzione di attributi e confini semantici all'interno della sfera dell'etnicità.

Nel 1991, in seguito al decollo dello «Human Genome Project», Luigi Luca Cavalli Sforza e altri scienziati americani decisero di proporre un progetto parallelo, lo «Human Genome Diversity Project»: concepito come un colossale sforzo collaborativo internazionale, avrebbe dovuto integrare i risultati dello HGP attraverso la raccolta di linee cellulari di popolazioni indigene di cui si riteneva imminente l'estinzione. I campioni raccolti sarebbero stati conservati negli istituti di ricerca genetica statunitensi e resi disponibili ai genetisti di tutto il mondo in modo da permettere lo studio approfondito della storia delle migrazioni umane, della frequenza e magnitudine delle variazioni e mutazioni genetiche, della struttura delle popolazioni, oltre a facilitare la comprensione dell'interazione di eredità e ambiente¹. Fin dal principio l'iniziativa divenne oggetto di critiche che, seppure non di rado del tutto infondate – e probabilmente tendenziose –, talora invece erano piuttosto ben articolate e convincenti. Da un lato si notava che l'enfasi posta sulla prossima estinzione di determinati popoli era del tutto inopportuna, dal momento che, in un clima culturale ben più sensibile ai diritti delle minoranze, i piccoli gruppi etnici non sarebbero più stati oggetto di aggressione indiscriminata. Dall'altro, vi era il timore che la genetizzazione delle diversità avrebbe rischiato di esporre i membri di una minoranza a ulteriori discriminazioni, rendendoli «meno uguali» dei membri della maggioranza della popolazione. Inoltre, non si vedeva per quale motivo i popoli indigeni avrebbero dovuto donare il proprio patrimonio genetico senza alcuna prospettiva di ricavarne un beneficio, dopo che per secoli erano stati oggetto di sevizie e abusi, mentre l'ambiente in cui vivevano veniva sistematicamente violato proprio da quelle società che ora intendevano ricavare un profitto dallo studio del loro DNA. In ultima analisi, buona parte dei critici non intendeva bloccare la ricerca, ma semplicemente chiedere agli scienziati di attenersi ai normali pro-

tocolli etici e adottare le cautele, dettate dal buon senso, che avrebbero impedito la distorsione degli obiettivi del progetto: preoccupazioni di natura morale che hanno trovato risposta nella creazione dei comitati bioetici. Non tutti i problemi sono però stati risolti: permangono limiti di carattere teorico e metodologico e ulteriori complicazioni di ordine sociopolitico. Ed è qui che il ruolo dello scienziato sociale diventa rilevante.

Mi riferisco alla premessa di fondo – facilmente confutabile da qualunque etnografo – secondo cui a lingue distinte corrispondono spesso caratteri genetici distinti. Oltre un secolo di ricerche etnografiche e archeologiche hanno dimostrato la mobilità della specie umana, la propensione a riscrivere continuamente i confini tra le popolazioni e a generare norme e consuetudini che non hanno riscontro nel mondo animale. Popoli e culture non sono entità chiuse e impermeabili, e così come gli archeologi sono ormai molto cauti nel collegare fonti archeologiche e fonti scritte e orali, i genetisti e i bio-antropologi dovrebbero evitare di saltare a conclusioni ardite, come troppo spesso accade per amor di sensazionalismo. In tal modo si espongono al rischio d'incorrere nella cosiddetta «fallacia classificatoria» o «fallacia essenzialista/riduzionista» che consiste nella confusione delle categorie artificiali, arbitrariamente costituite su basi culturali, storiche e geografiche, con le categorie naturali. Nella lista dei popoli che sarebbero stati inclusi nello HGDP, figuravano, ad esempio, gli *eta* giapponesi. Al di là del fatto che la denominazione correntemente usata dai giapponesi è «burakumin», in quanto si ritiene il termine «eta» troppo legato a un recente passato di tremende discriminazioni razziali, non è chiaro come una classe di giapponesi esclusi per decreto imperiale dal sistema castale dei Tokugawa (1603-1868) a causa delle proprie attività professionali «impure» – si trattava, ad esempio, di macellai – possa essere considerata un gruppo etnico-popolazionale separato dal resto della popolazione giapponese. In altre parole, si è contestato l'impiego di criteri di classificazione e separazione assolutamente artificiali e convenzionali.

Le conseguenze possono essere perniciose. Anche ammettendo che la differenza tra lo studio delle razze e lo studio delle popolazioni consista nel fatto che le razze venivano considerate come unità fisse, mentre le popolazioni sono unità variabili e mutevoli, il problema non si risolve, ma si sposta a valle: invece di un razzismo tipologico si avrebbe un razzismo statistico. E si potrebbe allora presupporre che sia più probabile che la tal persona possa comportarsi in un certo modo o sviluppare una certa patologia in quanto membro della tal popolazione. È indispensabile che i genetisti di popolazione comprendano come i propri predecessori razzisti americani e tedeschi degli anni Trenta, ossia i fondatori della genetica di popolazione, fossero stati inequivocabili su questo punto, asserendo che non di distinzioni nette si trattava, ma di predisposizioni.

Insomma, non si tiene conto del fatto che, nel corso dei millenni, si sono create delle gradazioni di differenziazione così sottili che è impossibile marcare dei confini biologici. Inoltre, particolari variazioni identificate dai marcatori genetici – o genici – non sono esclusive di un determinato gruppo etnico e si possono riscontrare in popoli anche molto distanti ed estremamente differenti sia somaticamente che culturalmente. Ed esistono altri problemi teorici che derivano dalla natura del funzionamento degli organismi complessi come l'uomo, caratterizzati da uno sviluppo non lineare, in cui geni, proteine e ambiente interagiscono secondo modalità ancora non ben chiarite. Un'ulteriore questione irrisolta consiste poi nella circostanza che i marcatori genetici generalmente considerati sono presenti in due zone del genoma: il DNA mitocondriale (mtDNA)² ed il cromosoma Y.

Maschi e femmine ereditano il DNA mitocondriale solamente dalle proprie madri; i maschi bloccano la trasmissione ereditaria. Poniamo che esista un marcatore per la «ebraicità» – ciò che è possibile solo in linea teorica – e che s'intenda scoprire se lo si possiede attraverso un test genetico. Se trentuno dei trentadue ascendenti di quinto grado presentassero il marcatore, ma la trentaduesima antenata in linea materna diretta non lo possedesse, il risultato del test genetico sarebbe negativo. Analogamente, l'analisi del cromosoma Y sarebbe falsata dalla presenza lungo la linea paterna anche di un solo maschio privo del marcatore. In tal modo, un nero americano potrebbe scoprire di essere geneticamente filippino. Naturalmente, si tratta di parametri biologici che non trovano il minimo spazio all'interno di una prospettiva antropologica in cui la storia orale, le pratiche, le fonti archivistiche e la coscienza individuale – identità come scelta – valgono infinitamente di più dei marcatori genetici nella costruzione di un'identità; e tuttavia, l'*Indian Reorganization Act* statunitense prevede che la «indianità» sia determinabile anche attraverso il *blood quantum* – proporzione di sangue indiano – e che, nei censimenti etnico-razziali federali, sia nero chi possiede anche un solo bisnonno nero «certificato»³.

Antropologi ed etnografi possono e devono correggere queste imprecisioni, bizzarrie e distorsioni degli scopi della scienza, contribuendo in tal modo a una definizione più accurata della realtà e, in ultima istanza, favorendo le dinamiche di funzionamento delle democrazie avanzate. Un'operazione di chiarificazione e ridimensionamento di certe asserzioni

² I mitocondri sono dotati di un particolare DNA che presenta caratteristiche molto diverse dal DNA nucleare e che contiene l'informazione per la fabbricazione di proteine importanti per il funzionamento dell'organulo. Dal momento che i mitocondri dell'embrione provengono dalla cellula uovo, il DNA mitocondriale e le sue eventuali alterazioni si trasmettono unicamente per via materna.

³ D.I. KERTZER, D. AREL, *Census and Identity*.

e pretese che risulta tanto più indispensabile, quanto più importante diviene il ruolo della scienza nella formazione identitaria.

FAIT

Etnogenesi e strutture di parentela

Sulla base di una serie d'inchieste condotte su scala mondiale e volte a determinare eventuali cambiamenti nelle strutture valoriali dell'umanità, Ronald Inglehart e colleghi⁴ hanno dimostrato l'esistenza di raggruppamenti culturali (*cultural clusters*) sopranazionali e di patrimoni simbolico-semantici comuni che apparentemente hanno saputo mantenere una certa misura di coerenza interna a dispetto della successione delle rivoluzioni culturali e scientifiche, dell'ascesa e caduta delle ideologie totalitarie, dell'evoluzione dei costumi e degli stili di vita legati alla modernità. In particolare, Inglehart ha sottolineato le significative differenze esistenti tra paesi protestanti e paesi cattolici. Ma l'aspetto che più d'ogni altro colpisce è la notevole uniformità delle costellazioni valoriali nelle nazioni che appartenevano all'Impero romano, delle regioni che costituiscono l'area nordica (Scandinavia, Danimarca, Islanda) e germanica e, infine, del mondo anglosassone. Qual è la ragione di tale fenomeno?

Innanzitutto, è opportuno mostrare come la formazione delle identità soggettive e collettive sia influenzata dalla percezione dominante all'interno di un orizzonte culturale della relazione tra natura e cultura, ossia tra eredità e ambiente. Si tratta di un aspetto fondamentale per la comprensione delle origini e delle trasformazioni di una costellazione valoriale, dal momento che il modo in cui una società elabora il concetto di moralità e la definizione di diritti umani condiziona – ed è a sua volta condizionato – dalle strutture di potere, dalla memoria popolare, dalle teorie (*folk theories*) che la gente comune si è formata a proposito delle dinamiche interne ai rapporti interpersonali, ai fenomeni sociali e agli eventi storici. Queste specificità influenzano i processi di riconfigurazione etnica (etnogenesi) e di stratificazione sociale, ma anche la crescita di orientamenti nazionalisti e di tendenze alla mercificazione della vita umana e della salute, o la ricezione dei diritti umani, sia positivi che negativi. In altri termini, la visione che gli individui hanno di sé e del contesto sociale in cui sono inseriti determina in larga misura l'evoluzione della società, le norme giuridiche e morali, gli obiettivi che i governi si prefiggono, le relazioni internazionali.

Diviene allora essenziale comprendere come si formi la percezione che di sé hanno i singoli individui e la collettività (etnicità). L'etnicità (*ethnos*) è un processo sociale e un'identità mutevole che varia al variare

⁴ R. INGLEHART, M. BASAÑEZ, J. DIEZ-MEDRANO, L. HALMAN, R. LUIJKX (a cura di), *Human Beliefs and Values*.

dei confini semantici e simbolici delle «comunità immaginarie», costruite attorno a sé dagli individui, perennemente oscillanti tra singolarità e auto-trascendenza, per dare un senso e uno scopo alla propria esistenza. Carlo Tullio-Altan ne ha brillantemente illustrato le principali componenti: l'*epos*, la trasfigurazione simbolica di un passato comune; l'*ethos*, il complesso delle regole, credenze popolari e norme morali di carattere sia religioso che mondano; il *logos*, le forme linguistiche ed espressive, la gestualità; il *genos*, la stirpe, la discendenza, il lignaggio, la razza; il *topos*, l'attaccamento alla terra, al paesaggio e il rapporto con la natura e il territorio⁵.

Qualora una società sia sottoposta a pressioni interne o esterne, il peso di una componente o di alcune di esse può accrescersi al punto da determinare l'essenzializzazione di un tratto culturale, ad esempio, la dottrina nazista del *Blut und Boden*, o l'ossessione dei nazionalisti serbi per le battaglie che secoli addietro avevano cementato l'identità etnica serba. Una reificazione che si trova alla base delle peggiori atrocità mai commesse nella storia umana⁶ e diviene più virulenta a misura che il graduale dissolvimento dei convenzionali indicatori di appartenenza etnica genera una ricerca d'indizi meno visibili e tangibili: gli indizi celati all'interno dell'individuo, nel sangue e nel DNA (*genos*) che, nell'immaginario collettivo, rivelano la «reale» identità di una persona⁷.

Simili scivolamenti verso l'assolutizzazione di attributi identitari – feticismo del valore intrinseco – possono condurre all'erezione d'impenetrabili barriere di esclusione e alla percezione di omogeneità etniche che non trovano corrispondenza nella realtà, benché siano ritenute assolutamente reali. Conseguenza principale di tale processo è la svalutazione dell'altro e l'ottundimento dei sentimenti di responsabilità e solidarietà nei suoi confronti, che, in concomitanza con enormi tensioni socioeconomiche, possono costituire la premessa di operazioni di «pulizia etnica» e genocidi.

Il potenziale distruttivo di questo genere di derive essenzialiste è del resto contenuto nell'originale significato del sostantivo *kàtharsis*, ossia «purga» e «selezione», e del verbo *kathairèò*, ossia «distruggere», «eliminare». Associazione semantica che sembra indicare una tendenza intrinseca alla storia umana non tanto a eliminare quanto è impuro, ma piuttosto a designare come impuro quanto s'intende rimuovere. Naturalmente, se l'impurità e l'inautenticità sono ritenuti fattori non di natura culturale, ma biologica (*genos*), e dunque considerati inalterabili, l'unica maniera efficace per ottenerne lo sradicamento è l'eliminazione fisica. Esempi di radicalizzazione conseguente al fatalismo biologico sono i genocidi

⁵ C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà*.

⁶ A. LABAN HINTON (a cura di), *Annihilating Difference*.

⁷ A. APPADURAI, «Dead Certainty».

ruandese, nazista, cambogiano, ma anche l'attentato bio-terroristico della tecno-setta giapponese *Aum-Shinrikyo* nella metropolitana di Tokyo, che causò «solamente» una dozzina di decessi grazie alla presenza di spirito dei passeggeri che, aprendo i finestrini, dispersero gran parte del gas *sarin* che avrebbe dovuto massacrare migliaia di pendolari.

La parola chiave che permette di comprendere le motivazioni dei giovani terroristi giapponesi è *karma*. A differenza di quanto generalmente si crede, il *karma* non è astratto e impalpabile alla maniera del peccato originale, ma bensì una sostanza che può essere trasmessa attraverso i fluidi corporei, al pari di un virus o un gene. Nell'originale sistema karmico l'individuo viene punito non solo per le proprie trasgressioni e manchevolezze, ma anche per quelle degli antenati e dei parenti⁸. Gli adepti della setta terrorista – che pure avevano frequentato alcuni tra i migliori istituti di formazione superiore giapponesi – credevano che la società fosse irrimediabilmente corrotta da un accumulo di *karma* negativo, diffuso in tutti i suoi membri. Solo la meditazione e le pratiche ascetiche avrebbero potuto preservarli dalle influenze nefaste (*karuma kara no dasshutsu*). In alternativa – anche in considerazione del fatto che la maggior parte dei giapponesi non sembrava disposta a seguire la via della meditazione – solo una purificazione radicale avrebbe riscattato e rigenerato il Giappone⁹. Alla fine, l'odio e il risentimento generato dal proprio fallimento sociale divennero tanto intensi da esigerne la proiezione sull'intera collettività, simbolicamente condannata a morte a motivo di una supposta predestinazione karmica alla degenerazione spirituale e al decadimento.

I *khmer rouge* credevano, in maniera analoga, che la popolazione urbana avesse subito un graduale processo di corruzione interna – nel sangue e nella carne – provocato dalla modernità, e al fine di salvare l'intera nazione ritennero che lo sterminio di un terzo dei cambogiani, colpevoli di non sapersi o volersi adattare alla purificante e rigenerante vita contadina, fosse una soluzione accettabile.

L'ereditarismo, una corrente di pensiero che si diffuse nella cultura mitteleuropea all'inizio del secolo scorso, presenta sorprendenti assonanze con la dottrina karmica. Le radici dell'ereditarismo vanno individuate nel concetto di *noblesse de race* – e di seme –, ossia in quella commistione di biologismo e moralità, razzismo e lignaggio che permeava l'ideologia endogamica dell'aristocrazia feudale europea e che si potrebbe anche definire genealogismo. Fondato sul principio che solo la nobiltà di nascita – e dunque la purezza del lignaggio – potesse assicurare la nobiltà di spirito e d'intelletto, l'ereditarismo influenzò pesantemente l'elaborazione ottocentesca dell'ideologia borghese, resasi necessaria in seguito

⁸ C.F. KEYES, V.E. DANIEL (a cura di), *Karma*.

⁹ I. READER, *Religious Violence in Contemporary Japan*.

all'ascesa politica delle classi mercantili¹⁰. Per consolidare la posizione di potere raggiunta, la borghesia scelse di sostituire l'aristocrazia del sangue con l'aristocrazia del talento, ma conservò l'edificio filosofico e antropologico eretto in precedenza dalla nobiltà per garantire la conservazione dello *status quo*. In altri termini, i nuovi rapporti di potere vennero fissati attraverso il riferimento a un presunto ineluttabile processo naturale: i mali della società erano ricondotti alle tare ereditarie delle classi inferiori, l'esclusione dal potere della nobiltà trovava giustificazione nella degenerazione congenita provocata dagli alti tassi di consanguineità, e l'asservimento dei popoli «altri» costituiva una conseguenza della loro inferiorità razziale.

Il genealogismo tardo-feudale fu dunque rimpiazzato dal darwinismo sociale e dall'eugenetica che intendeva applicare i criteri della riproduzione animale controllata alla specie umana¹¹. Il fondatore della moderna eugenetica fu Francis Galton (1822-1911), studioso inglese assai versatile, ma vittima di un profondo complesso d'inferiorità nei confronti del più famoso cugino, Charles Darwin. Nel 1883 egli coniò il termine «eugenetica» a partire dal greco εὐγενής, ossia «ben nato». Galton, quasi certamente influenzato dal genealogismo ancora influente nella società inglese, tanto francamente classista, ipotizzò erroneamente che i tratti caratteriali e le facoltà intellettuali fossero l'esito di un lungo processo di trasmissione del patrimonio germinale attraverso le generazioni, che non può essere influenzato da alcun fattore ambientale (*law of ancestral heredity*). Gli individui sarebbero quindi parte di una millenaria linea genealogica che ne determinerebbe personalità e capacità¹². Una versione estrema della teoria di Galton, che trovò espressione nella *Deutsches Ahnenerbe* («Eredità ancestrale tedesca») e che scorgeva nell'individuo il semplice epifenomeno di linee genealogiche perpetue, fu impiegata da Heinrich Himmler per elaborare il progetto della creazione di un «nuovo ordine europeo», depurato dalla presenza corruttrice del plasma germinale ebreo e zingaro, e in prospettiva, slavo¹³.

Si possono trovare tracce dell'erronea comprensione del concetto di genealogia in termini di continuità genetica negli scritti di Nietzsche, di Ernst Haeckel, il maggiore divulgatore dell'evoluzionismo in Germania, del biologo statunitense Charles Davenport che, in modo del tutto analogo all'atavista Cesare Lombroso, sosteneva come la predisposizione a un comportamento antisociale fosse stata ereditata da «antenati scimmieschi» (*ape-like ancestors*)¹⁴, e persino del celebre bio-statistico britannico

¹⁰ G. GLIOZZI, *Le teorie della razza nell'età moderna*.

¹¹ D.J. KEVLES, *In the Name of Eugenics*.

¹² F. GALTON, *Essays in Eugenics*.

¹³ M.H. KATER, *Das „Ahnenerbe“ der SS*.

¹⁴ J. MAIENSCHIN, M. RUSE (a cura di), *Biology and the Foundation of Ethics*.

R.A. Fisher che, nel 1929, scrivendo a Leonard Darwin, rilevò come, se il lignaggio del re Salomone non si era estinto, il suo patrimonio biologico avrebbe dovuto essere presente in ogni persona e in proporzioni quasi uguali, pur ammettendo che la sua saggezza era certamente stata distribuita in modo ineguale.

Gli studi di genealogia e di genetica delle popolazioni degli inizi del secolo stabilirono dunque il nesso tra trasmissione testamentaria dei beni patrimoniali, trasmissibilità ereditaria dei caratteri biologici – sia tare che talenti – e credenza popolare nell'ereditarietà dei peccati, promuovendo una falsa e pericolosa concezione delle popolazioni umane – e delle razze – quali fasci di linee germinali (*bloodlines*). Si tratta di una definizione bio-centrica della natura umana e della società che si diffuse in modo particolare in paesi protestanti come la Germania e la Svezia, entrambi con un sinistro passato di sterilizzazione di massa e di eutanasia di massa durante il periodo nazista¹⁵. Circostanza attestata peraltro dall'esistenza di termini come il tedesco *Erbsünde* e lo svedese *arvsynd* che, in sintonia con la dottrina karmica indiana, identificano l'ereditarietà del peccato e della colpa, e quindi il discrimine tra l'eletto e il dannato da un punto di vista teologico, sociologico e medico.

Al contrario, nei paesi latini e mediterranei – ma anche in Olanda e in Gran Bretagna – l'idea di una causazione naturale della sfera sociale e politica, che comprometteva l'intero apparato giuridico fondato sul libero arbitrio e sulla responsabilità personale, rimase inconcepibile: la sterilizzazione degli «inferiori» – figuriamoci la loro eliminazione! – non fu dunque mai seriamente presa in considerazione¹⁶, e il «lombrosianismo» fu sconfitto nell'arco di un decennio, senza lasciare alcuna traccia nei codici penali Zanardelli e Rocco, rispettivamente del 1889 e del 1930. Qual è la ragione della divergenza? Qual è la radice della bizzarra combinazione di «eterno ritorno» – esseri umani come mera espressione contingente dell'immortale plasma germinale – e teleologia naturale della storia – biologia come destino –, che altro non sono se non aspetti complementari di *genos*?

Ritengo che la spiegazione sia da individuare nella struttura parentale prevalente nell'Europa settentrionale e centrale, ossia la famiglia a ceppo, definita dalla continuità lineare di lignaggi indipendenti e autosufficienti. Si tratta di un sistema in cui il capofamiglia è l'incarnazione del capostipite e costituisce l'ultima manifestazione in ordine di tempo della linea germinale che ne discende e che a sua volta si identifica strettamente

¹⁵ P.S. COLLA, *Per la nazione e per la razza*; G. BROBERG, N. ROLL-HANSEN (a cura di), *Eugenics and the Welfare State*; D. PORTER, «Eugenics and the Sterilization Debate»; P. WEINDLING, «International Eugenics»; P. WEINGART, «Science and Political Culture».

¹⁶ N.L. STEPAN, *The Hour of Eugenics*; C. MANTOVANI, *Rigenerare la società*; C. BACHELARD-JOBARD, *L'eugenisme, la science et le droit*.

con beni immobili trasmessi di generazione in generazione. Il primogenito è il successore designato e, in seguito al passaggio di consegne, ottiene ampi poteri e prerogative.

Si noti la perfetta coincidenza di elezione divina e primogenitura da un lato e di perpetuazione genealogica e selezione e stratificazione sociale dall'altro, all'interno di un modello che unisce passato, presente e futuro, offuscando quanto normalmente li distingue.

La «frontiera nascosta» attraversa il Trentino - Alto Adige, una regione alpina in cui diversi gruppi etnici riuscirono a convivere pacificamente fino all'età dei nazionalismi. Negli anni Sessanta e Settanta due antropologi americani, John W. Cole ed Eric R. Wolf svolsero una ricerca etnografica nell'alta Anaunia, a cavallo del confine etnico-linguistico tra sudtirolesi e trentini¹⁷. I risultati dell'indagine presentano particolare rilievo in rapporto agli studi di popolazione, dal momento che dimostrano l'importanza del più ampio contesto culturale.

In Trentino - Alto Adige i gruppi etnici italiano e tedesco si distinguono per diversi aspetti, malgrado occupino sostanzialmente la medesima nicchia ecologica. Le differenze si manifestano nella struttura degli insediamenti e nella disposizione dei terreni – compatti in Trentino e dispersi in Alto Adige –, nelle aspirazioni professionali e nelle relazioni sociali e di lavoro – autonomia, autosufficienza e ruralismo in Alto Adige, interdipendenza, comunitarismo e tendenza a privilegiare forme di vita urbana o pseudourbana¹⁸ in Trentino –, ma anche nei modelli migratori, dal momento che i trentini mantengono stretti legami con le loro comunità di origine, mentre i sudtirolesi sembrano più propensi a interrompere i rapporti con la madrepatria.

Tuttavia, il tratto distintivo che presenta maggiore interesse riguarda le strutture di parentela. Apparentemente, rispetto alle famiglie trentine, le famiglie sudtirolesi assegnano un'importanza molto superiore alla perpetuazione del lignaggio e alla trasmissione di beni immobili integri: profonda appare la riluttanza a suddividere tra i discendenti i terreni e le strutture abitative.

Si tratta di una consuetudine conforme all'*Anerbenrecht*, che riserva al primogenito maschio la successione ereditaria nella proprietà della tenuta di famiglia. I fratelli cadetti e le sorelle sono quindi spesso costretti a cercare miglior fortuna altrove (*weichen*, ossia «cedere il passo»); oppure, possono rimanere nel maso, ma in qualità di *Knechte* («braccianti», ma anche «schiavi»). Il modello di trasmissione ereditaria dei beni fondato

¹⁷ J.W. COLE, E.R. WOLF, *The hidden frontier*; ma si vedano anche E.R. WOLF, *Envisioning Power*; E.R. WOLF, *Pathways of Power*; R. JOHLER, L. PAULMICHL, B. PLANKENSTEINER (a cura di), *Im Auge der Ethnographen*.

¹⁸ I centri agro-urbani che simbolicamente separano i contadini dalla terra, sono tipici del bacino mediterraneo.

sulla primogenitura, in cui solamente uno dei figli succede al padre nel ruolo di *Bauer* e «regna» sul resto della famiglia, certamente non favorisce rapporti famigliari particolarmente armoniosi. Anzi, pare di poter sostenere come il carattere inegualitario e autoritario del modello, in qualche modo connesso ai sistemi aristocratici feudali, possa in parte spiegare la popolarità, nel corso del periodo nazista, del concetto di *Untermensch*, oltre all'ossessione per la purezza delle linee geminali (*Blutlinien*).

D'altra parte, sono indubbie le affinità con i sistemi di parentela e trasmissione ereditaria nordici, probabilmente risalenti all'epoca delle aggregazioni etniche germaniche (*Stämme*), che comprendevano da alcune centinaia a diverse migliaia di famiglie e definivano la propria identità in funzione di un antenato comune e della norma di consanguineità (endogamia)¹⁹. Così, in Norvegia, i membri dei clan erano – e talvolta sono ancora – normalmente imparentati per parte di padre e in grado di ricavare la propria ascendenza fino a un antenato comune, considerato il capostipite del lignaggio (*aett*), attraverso più di una dozzina di generazioni. Il patriarca è la massima autorità religiosa, politica e giuridica del clan e stabilisce il momento propizio per il trasferimento dell'autorità al figlio prescelto, generalmente, ma non necessariamente, il primogenito.

Insieme alla nuova condizione, il prescelto riceve anche il complesso delle nozioni e dei rituali del lignaggio, secondo un modello di trasmissione che è del tutto identico all'*Anerbenrecht*, ma che i norvegesi definiscono *åsetesrett*. E alla maniera di quanto avviene in Alto Adige, le sorelle e i fratelli minori o comunque non prescelti devono lasciare la fattoria (*gard*), il luogo di venerazione del capostipite, e in seguito vengono virtualmente cancellati dall'*aett*²⁰.

Le famiglie del gruppo etnico italiano, al contrario, suddividono la proprietà in parti uguali tra tutti i membri della nuova generazione. I contadini non si considerano «signori» di una tenuta, ma solamente amministratori. Le comunità italiane, di conseguenza, tendono a essere inclusive, maggiormente democratiche, caratterizzate da una forte mutualità e flessibili²¹.

La relazione tra i modelli dei gruppi etnici tedesco e italiano relativi alla costruzione identitaria e alla gestione delle risorse rispecchia

¹⁹ S. GASPARRI, *Prima delle nazioni*.

²⁰ E. GRØNSETH, «Notes on the Historical Development».

²¹ Naturalmente, sono distinzioni da valutare con cautela, dal momento che le pratiche effettive possono differenziarsi anche molto sensibilmente rispetto alla sovrastruttura ideologica; si tratta, piuttosto, di tipi ideali indicativi di un sostrato di motivazioni, aspirazioni e mentalità, che possono mutare al variare delle condizioni socioeconomiche e storiche. D'altra parte, Marshall D. Sahlins stesso chiamava le genealogie «menzogne sociologiche» («*sociological lies*»), fermo restando che quanto le persone considerano reale produce effetti reali.

la relazione tra *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*²² e tra solidarietà meccanica e organica²³. Mentre nelle comunità tedesche la sfera privata e la sfera pubblica si sovrappongono, dal momento che il patriarca è anche il rappresentante degli interessi del «clan» e il suo comportamento deve essere conforme alle attese degli altri patriarchi, le comunità italiane sono più propense a interpretare le regole e a limitare l'estensione della sfera pubblica e dell'interesse generale e nazionale a favore della sfera privata e familiare (familismo).

Il nesso tra particolari sistemi famigliari (autoritario, liberale, collettivista) e norme di trasmissione ereditaria (egualitaria o inegualitaria) da un lato, e orientamenti valoriali, usi e tradizioni giuridiche (*Common Law*, diritto romano, diritto germanico), strutture sociali (inclusive o esclusive) e ideologie (autoritarismo, individualismo, socialismo e così via) dall'altro lato, è stato ormai abbondantemente analizzato dal socio-demografo e scienziato politico francese Emmanuel Todd.²⁴

Sulla base di un'imponente mole di dati comparativi, Todd sostiene che la struttura familiare e le norme ereditarie producono effetti durevoli a livello cognitivo, influenzando la maniera in cui l'individuo osserva la realtà, esprime giudizi di valore, attribuisce responsabilità e così via. Tali effetti si riflettono gradualmente nella sfera politica e sociale attraverso il «meccanismo infralogico di riproduzione dei valori»²⁵ che, in sostanza, rappresenta il modo in cui, a livello essenzialmente inconscio, le relazioni sociali costituiscono il risultato di una trasposizione (mediata) delle relazioni esistenti all'interno del nucleo familiare, gradualmente assorbite dalle nuove generazioni. In altri termini, il rapporto tra genitori e figli – che trova espressione visibile nella regolamentazione della trasmissione dei beni e della convivenza di diverse generazioni in un'unica abitazione – può influenzare il modo in cui i figli elaborano la propria interpretazione delle nozioni di eguaglianza, giustizia e libertà, e la relazione tra natura e cultura, tra società e individuo (rapporti con l'autorità, concezione dell'ordine), tra *Ego* e *Alter* (variabilità e diversità culturale e somatica), oltre a contribuire alla definizione di quanto viene ritenuto desiderabile e all'individuazione dei mezzi più adeguati per realizzare i propri desideri.

Naturalmente, la trasposizione è mediata, dal momento che si tratta di processi dinamici, flessibili e aperti. La riproduzione di atteggiamenti, disposizioni, abiti mentali e così via è costantemente oggetto di pressioni esterne dovute al cambiamento delle condizioni storiche e locali (macro),

²² F. TÖNNIES, *Gemeinschaft und Gesellschaft*.

²³ É. DURKHEIM, *De la division du travail social*.

²⁴ E. TODD, *La troisième planète*; E. TODD, *L'invention de l'Europe*; E. TODD, *Le destin des immigrés*.

²⁵ *Ibidem*.

che possono portare a cambiamenti anche considerevoli nella sfera familiare (micro): in conclusione, non si deve dimenticare che ogni fenomeno sociale complesso è sempre frutto di una pluralità di cause.

L'aspetto più interessante di questo tipo di analisi è l'impressionante continuità temporale e geografica di determinati sistemi familiari distinti, anche in aree che impongono modelli di adattamento pressoché identici²⁶. È il caso, appunto, del Trentino - Alto Adige. In considerazione di quanto esposto, è possibile spiegare la continuità solo ipotizzando come una vasta maggioranza di famiglie che seguivano un certo modello di organizzazione familiare abbiano ritenuto di avere solide ragioni, sia affettive sia pratiche, per perpetuare il modello trasmesso dagli avi.

Se si disegna, seguendo le indicazioni di Todd, una mappa dell'Europa in funzione dei modelli familiari più diffusi, si nota che il continente può essere suddiviso in quattro aree; naturalmente, è necessario precisare che i quattro sistemi dominanti in Europa si possono riscontrare anche in contesti extraeuropei. Secondo l'opinione di Pierre-André Taguieff, uno dei massimi esperti mondiali di razzismo, si tratta di una suddivisione che potrebbe aiutare a comprendere la distribuzione di specifiche tipologie di pensiero razzista²⁷.

- Famiglie nucleari egualitarie: alla morte dei genitori i beni vengono distribuiti in parti eguali tra i figli che in genere non stabiliscono la propria residenza nell'abitazione del padre e della madre; prevalgono valori libertari ed egualitari e un individualismo di carattere familista che influenza il tipo di iniziativa imprenditoriale (microcapitalismo); predominano l'universalismo, l'assimilazione (*mixophilie*) e l'amalgamazione (lusotropicalismo), in cui può trovare alimento un imperialismo civilizzatore che concede ben poco ai costumi e alle usanze locali. L'area comprende l'Italia settentrionale e meridionale, la Francia settentrionale, la Grecia, la Spagna centrale e meridionale, gran parte del Portogallo e l'America Latina.
- Famiglie nucleari assolute: la famiglia trae origine dall'unione consensuale di due persone ed esiste finché i «contraenti» scelgono di tenerla in vita; non sono presenti norme precise per la trasmissione dei beni, suddivisi a discrezione dei genitori; la continuità del lignaggio è irrilevante, mentre l'obiettivo prioritario è rendere i figli indipendenti il più presto possibile; si determina una forte predisposizione ai valori libertari, all'autosufficienza, allo sviluppo di una mentalità imprenditoriale, ma anche all'ineguaglianza e a un'enfasi sul diritto alla differenziazione che rischia di tradursi nella differenziazione dei diritti (amministrazione fiduciaria, *home rule*, sviluppo differenziato,

²⁶ F. SCHULTHEIS, «The Missing Link».

²⁷ P.-A. TAGUIEFF, *La force du préjugé*.

segregazione, *apartheid*). L'area comprende prevalentemente i paesi anglosassoni, la Danimarca e l'Olanda.

- Famiglie autoritarie o famiglie a ceppo (*stem family, famille souche*): la trasmissione dei beni risponde alla norma aristocratica e autoritaria dell'esclusione dei cadetti e l'eredità non viene quindi ripartita tra i figli (ineguaglianza); particolare importanza viene attribuita ai legami di sangue secondo la linea maschile; predominano il capitalismo dinamico (*Konzern, Keiretsu*), l'etnocentrismo e il radicamento nel territorio (particolarismo). L'area comprende i paesi di lingua tedesca, i paesi nordici – includendo l'Islanda, ma escludendo l'entroterra finlandese –, il Giappone, la Corea e la Somalia.
- Famiglie comunitarie: i beni sono gestiti in comune da famiglie estese che occupano un'unica abitazione; prevalgono l'autoritarismo, l'universalismo, l'egualitarismo, il comunismo. L'area comprende l'Europa orientale, la Russia, la Cina e il Vietnam.

L'aspetto che maggiormente colpisce è la stretta corrispondenza tra una forte incidenza di famiglie a ceppo e una robusta tradizione etnocentrica e indipendentista, caratteri che si possono rilevare nei paesi baschi, in Galizia e Catalogna, in Baviera, in Carinzia, in Svizzera e in Tirolo, in Alsazia, nelle Fiandre, in Bretagna e in Scozia. Ne discende, che gli studi di genetica di popolazione condotti in tali regioni e in aree caratterizzate da analoghe tradizioni, possono comportare dei problemi aggiuntivi, e persino causare recrudescenze nazionalistiche.

Non può che destare apprensione un'attenta disamina della storia degli studi di popolazione e delle conseguenze di una cronica tendenza da parte di psicologi, naturalisti, medici, antropologi e biologi a concentrarsi su un carattere distintivo di un gruppo umano, a scapito del quadro contestuale. Tra le tante vittime d'incomprensioni, inconsapevolmente o deliberatamente generate dagli «esperti», si trovano i *cagots* dei Pirenei, le popolazioni alpine colpite dal gozzo endemico, i *karrner* tirolesi, i *tattare* e i *saami* in Scandinavia, i *buraku* giapponesi, oltre naturalmente agli ebrei e agli zingari nell'Europa occupata dai nazisti. Si può notare come si tratti di minoranze discriminate da maggioranze che aderiscono al modello parentale autoritario, o a ceppo: tassonomizzate e razzializzate, vennero quindi ostracizzate come corpi estranei, alieni, fuori posto (*matter out of place*), spesso con tragiche conseguenze.

Attualmente, il rischio d'incorrere nella «fallacia classificatoria», ossia di confondere gruppi etnici permeabili con popolazioni geneticamente distinte, è ancora sorprendentemente alto, a dispetto degli sforzi di tanti genetisti. Basti pensare che test genetici vengono condotti sulle presunte ossa di Colombo per determinarne l'identità etnica, se fosse catalano, genovese o ebreo. Per non parlare dell'immediata correlazione istituita tra Ötzi e gli attuali abitanti della val Venosta, senza minimamente considerare che la valle era una delle principali vie di comunicazione attraverso

le Alpi e che non vi è modo di sapere con certezza quale popolazione la occupasse 5.300 anni fa.

Le conseguenze di tali inavvedutezze possono essere gravissime, specialmente dove una tendenza a enfatizzare i legami di sangue e la componente biologica dell'identità personale e di gruppo è più marcata.

Caso studio A: studi di popolazione in Trentino - Alto Adige (famiglia a ceppo)

In Alto Adige, alcuni genetisti medici dell'Accademia europea stanno portando avanti un programma di bio-rilevazione (*bio-prospecting*) dei micro-isolati sudtirolesi, ossia di popolazioni isolate che discendono da poche famiglie di fondatori e che quindi si caratterizzano per una minore variabilità genetica e ambientale e risultano particolarmente adatte ai fini della mappatura del genoma umano.

Sfortunatamente, la copertura da parte dei mezzi d'informazione è talora caratterizzata da residui di retorica cripto-coloniale ed etnocentrica, con ripetuti inviti al pubblico a immergersi nella purezza pristina, quasi virginale, di realtà valligiane tanto diverse da quelle urbane. La memoria tristemente rievoca certe tematiche e slogan del secolo scorso che si ancoravano alla supposta esistenza di un *Homo Tirolensis* per alimentare aneliti pangermanisti o rinfocolare antiche diffidenze tra popolazioni limitrofe.

In Trentino, nelle valli ladine, la nozione di omogeneità etnica derivata da un'arbitraria interpretazione dei dati genetici ha rafforzato talora la convinzione di possedere una specificità morale e spirituale²⁸. In un contesto caratterizzato da una coesistenza pacifica e serena, non si tratta necessariamente di un problema, ma altrove la rappresentazione di un'alterità antropologica costruita a uso e consumo di un pubblico alla ricerca di emozioni ed esotismi si è già intrecciata con interessi specifici volti a un impiego politico di una supposta diversità genetica a sostegno di movimenti separatisti, espansionisti o etnocratici.

D'altra parte, non è difficile prevedere le possibili strumentalizzazioni di uno studio di popolazione sulla minoranza slovena nella Carinzia di Haider, soprattutto alla luce del fallimento di analoghi tentativi condotti nella valle del Fersina, che certamente non è sottoposta a pressioni politiche e sociali paragonabili.

Caso studio B: genetica di popolazione e chauvismo liberista (famiglia a ceppo)

In Islanda la «deCODE Genetics», una ditta biotecnologica con sede negli Stati Uniti e capitale sociale statunitense, ha iniziato un programma

²⁸ M. STENICO, «Struttura genetica di alcuni gruppi ladini»; C. VERNESI, «Mitochondrial Diversity».

di *screening* genetico della popolazione in base a presupposti alquanto discutibili:

- gli islandesi sono la popolazione più omogenea del mondo;
- gli islandesi sono portatori di codici genetici molto simili a quelli dei pionieri vichinghi giunti sull'isola più di 1.100 anni fa.

L'aspetto più spiacevole dell'iniziativa è che le obiezioni di genetisti di popolazioni islandesi come Einar Arnason, accreditati da una lunga esperienza di ricerca e dotati di una credibilità guadagnata grazie alle numerose pubblicazioni e ai rapporti di collaborazione internazionali, non sono state prese in considerazione dalle autorità. Arnason e i colleghi hanno richiamato l'attenzione sulla circostanza che i vichinghi, all'epoca della colonizzazione dell'isola, portarono con sé centinaia di schiavi «celti» e che continui furono i contatti con le isole britanniche, tanto da rendere davvero considerevole la variabilità genetica della popolazione islandese. In seguito a tali dichiarazioni, nell'estate del 2000 lo scienziato è stato rimosso dal comitato bioetico nazionale da un governo liberista, che aveva individuato nel connubio tra etnicismo, nazionalismo e *bio-marketing* uno strumento particolarmente efficace per consolidare il proprio potere²⁹.

Caso studio C: genetica di popolazioni ed etnocrazia (sistema ibrido)

A Tonga e nelle Figi la genetica delle popolazioni s'intreccia con una realtà intrisa di conflitti e abusi di potere. Il governo è nelle mani di sovrani ed *élite* dell'aristocrazia indigena, che fondano la propria autorità sulla tradizione e l'identità etnica: l'intero assetto dei due stati ruota attorno al perno costituito dalla classe dirigente, che orgogliosamente rivendica la responsabilità di conservare le usanze e i costumi più autentici, ma se ne serve quale strumento di esclusione e discriminazione nei confronti di cospicue minoranze non indigene, se non maggioranze, come nelle Figi. La struttura di potere ostile all'assimilazione è stata definita «etnocrazia». È evidente che ricerche volte alla mappatura delle differenze genetiche esistenti tra le varie etnie – peraltro già in corso – possono solo alimentare la faziosità e la polarizzazione politica e sociale³⁰.

Analoghe considerazioni ispira un articolo apparso nel giugno del 2001 in *Genome Research* e intitolato «Genetic Evidence on the Origins of Indian Caste Populations», in cui Michael Bamshad e i colleghi dichiarano che gli indiani maschi appartenenti alle caste superiori – come, per inciso, gli autori della ricerca – sono geneticamente simili agli europei, a differenza dei membri delle caste inferiori, che sono «asiatici puri»³¹. Una mirabolante conferma biologica del sistema castale, che si basa su un

²⁹ G. PÁLSSON, «Genomes and Genealogies»; M. FORTUN, «Open Reading Frames».

³⁰ S. LAWSON, «Self-Determination as Ethnocracy».

campione di 1.000 soggetti, scelti parte in una regione dell'India, parte all'esterno del subcontinente – su una popolazione mondiale di sei miliardi di individui, di cui ben un sesto vive in India – contraddice decine di studi etnografici e sociologici che mostrano la porosità dei confini di casta, soprattutto negli ultimi decenni. La corrispondenza dei criteri religioso ed ereditarista è completa: le colpe karmiche accumulate nel corso delle vite precedenti e le specificità genetiche ereditate attraverso le generazioni chiariscono l'origine delle disparità sociali. Del resto, è difficile credere che solo per una pura coincidenza indagini di tale natura si siano intensificate proprio nel momento in cui il governo indiano aveva preso a impegnarsi seriamente per l'abolizione del sistema castale, al fine di favorire lo sviluppo economico, la mobilità sociale e la pari dignità tra i cittadini e tra i sessi.

Caso studio D: genetica di popolazioni e imperialismo (famiglia comunitaria)

Il nazionalismo cinese si è spesso giovato delle «relazioni pericolose» tra antropologia fisica, genetica e politica. Recentemente, esami craniologici sono stati chiamati in causa per dimostrare l'esistenza di una «incontrovertibile continuità»³² nello sviluppo dell'Uomo cinese, dagli ominidi sino alla razza mongola – un vero e proprio *revival* del poligenismo ottocentesco che aveva giustificato ogni abuso sui gruppi umani «diversi» – e si sostiene che studi sierologici e di frequenza genica comprovino la contiguità razziale delle minoranze cinesi nei confronti della maggioranza *han*: l'assimilazione delle minoranze – quali i tibetani, i mongoli o delle etnie delle regioni meridionali – troverebbe quindi piena giustificazione. Del resto, in Cina è presente ancora la figura dell'antropometrista, il cui compito consiste nel rilevare le misure di migliaia d'individui appartenenti alle minoranze etniche per poterne identificare le peculiarità somatiche (*tezhen*)³³. Si tratta d'iniziative che devono purtroppo essere viste anche alla luce delle ambizioni geopolitiche cinesi e americane e alle profezie catastrofiste di certi futurologi che prefigurano un ventunesimo secolo all'insegna dello scontro tra la razza gialla e la razza bianca.

Conclusioni

Le indagini scientifiche relative al patrimonio genetico e culturale dei gruppi umani hanno generalmente rivelato un'elevata capacità di

³¹ M. BAMSHAD *et alii*, «Genetic Evidence».

³² F. DIKÖTTER, «Racial discourse in China».

³³ F. DIKÖTTER (a cura di), *The Construction of Racial Identities*.

condurre alla ridefinizione delle preesistenti concezioni della natura umana e dell'appartenenza etnica, se non altro perché, in tempi di crisi, la scienza può venir intesa come un'ancora di salvezza, un riferimento saldo in una fase di transizione e di marasma emotivo e socioculturale: alla scienza ci si rivolge alla ricerca di suggerimenti, prescrizioni e conforto psicologico.

Ne deriva, naturalmente, un problema cruciale. La scienza, di per sé, non fornisce indicazioni morali, spirituali e politiche: descrive la realtà senza offrire risposte alle angosce umane. E nemmeno può mirare alla completezza: ogni difficoltà teorica, una volta risolta, ne svela innumerevoli altre, ogni scoperta indica nuove direzioni di ricerca e solo una visione semplicistica può indurre uno specialista a parlare di risultati definitivi e di comprensione assoluta. La scienza supera continuamente sé stessa, demolendo sistematicamente molte delle certezze sulle quali si fondava: è una strada la cui destinazione rimane ignota ma, come spesso si sostiene, conta non la destinazione, ma il viaggio che s'intraprende.

Importante è comprendere che quando l'etnicità da processo diviene sedimento, o quando fattori esterni – ad esempio, il mutamento delle condizioni socioeconomiche e del clima culturale – in qualche misura ne cristallizzano i tratti costitutivi, allora quanto dovrebbe essere una risorsa e un'opportunità – la diversità, la variabilità, l'eterogeneità e così via – rischia di trasformarsi in una barriera, o persino in un pretesto per l'avvio di pratiche discriminatorie e oppressive. Antropologi ed etnografi, quali mediatori culturali tra natura e cultura e tra realtà culturali diverse, si trovano nella posizione ideale per assumere il compito di stabilire un dialogo tra le parti e con l'opinione pubblica.

- A. APPADURAI, «Dead Certainty: Ethnic Violence in the Era of Globalization», in B. MEYER, P. GESCHIERE (a cura di), *Globalization and Identity. Dialectics of Flow and Closure*, Oxford, Blackwell, 1999, pp. 305-324.
- C. BACHELARD-JOBARD, *L'eugenisme, la science et le droit*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- M. BAMSHAD *et alii*, «Genetic Evidence on the Origins of Indian Caste Populations», in *Genome Research*, 11, 2001, pp. 994-1004 e disponibile on-line all'indirizzo «http://jorde-lab.genetics.utah.edu/elibrary/Bamshad_2001a.pdf» (dicembre 2006).
- G. BROBERG, N. ROLL-HANSEN (a cura di), *Eugenics and the Welfare State. Sterilization Policy in Denmark, Sweden, Norway, and Finland*, East Lansing, Michigan State University Press, 1996.
- L. CAVALLI-SFORZA, «Call for a Worldwide Survey of Human Genetic Diversity. A Vanishing Opportunity for the Human Genome Project», in *Genomics*, 11, 1991, 2, pp. 490-491.
- J.W. COLE, E.R. WOLF, *The hidden frontier. Ecology and ethnicity in an alpine valley*, London - New York, Academic Press, 1974.
- P.S. COLLA, *Per la nazione e per la razza. Cittadini ed esclusi nel "modello svedese"*, Roma, Carocci, 2000.
- F. DIKÖTTER (a cura di), *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, London, Hurst & Company, 1997.
- F. DIKÖTTER, «Racial discourse in China», in J. STONE and R. DENNIS (a cura di), *Race and ethnicity*, London, Blackwell, 2003, pp. 125-136.
- É. DURKHEIM, *De la division du travail social*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- M. FORTUN, «Open Reading Frames: The Genome and the Media», in *Gene Watch*, 14, 2001, 6; 15, 2002, 1; 15, 2002, 2 e disponibile on-line presso l'indirizzo «<http://www.gene-watch.org/genewatch/articles/14-6fortun.html>» (dicembre 2006).
- F. GALTON, *Essays in Eugenics*, Washington DC, Scott-Townsend Publishers, 1996.
- S. GASPARRI, *Prima delle nazioni. Popoli, etnie e regni fra antichità e medioevo*, Roma, Carocci, 1998.
- G. GLIOZZI, *Le teorie della razza nell'età moderna*, Torino, Loescher, 1986.
- E. GRØNSETH, «Notes on the Historical Development of the Relation between Nuclear Family, Kinship System and the Wider Social Structure in Norway», in R. HILL, R. KÖNIG (a cura di), *Families in East and West. Socialization Process and Kinship Ties*, Paris, Mouton, 1970, pp. 225-247.
- R. INGLEHART, M. BASAÑEZ, J. DIEZ-MEDRANO, L. HALMAN, R. LUIJKX (a cura di), *Human Beliefs and Values. A Cross-Cultural Sourcebook Based on the 1999-2002 Values Surveys*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 2004.
- M.H. KATER, *Das „Ahnenerbe“ der SS 1935-1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1974.
- R. JOHLER, L. PAULMICHL, B. PLANKENSTEINER (a cura di), *Im Auge der Ethnographen*, Wien - Lana, Edition Per Procura, 1991.
- D.I. KERTZER, D. AREL, *Census and Identity. The Politics of Race, Ethnicity and Language in National Censuses*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- D.J. KEVLES, *In the Name of Eugenics. Genetics and the Use of Human Heredity*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.
- C.F. KEYES, V.E. DANIEL (a cura di), *Karma. An anthropological inquiry*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- A. LABAN HINTON (a cura di), *Annihilating Difference. The Anthropology of Genocide*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- S. LAWSON, «Self-Determination as Ethnocracy: Perspectives from the South Pacific», in

- M. SELLERS (a cura di), *The New World Order. Sovereignty, Human Rights and the Self-Determination of Peoples*, Oxford, Berg, 1996, pp. 153-175.
- J. MAIENSCHIN, M. RUSE (a cura di), *Biology and the Foundation of Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- C. MANTOVANI, *Rigenerare la società. L'eugenetica in Italia dalle origini ottocentesche agli anni Trenta*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.
- G. PÁLSSON, «Genomes and Genealogies: Decoding Debates about deCode», disponibile on-line presso l'indirizzo «<http://dlc.dlib.indiana.edu/archive/00000322/>» (dicembre 2006).
- D. PORTER, «Eugenics and the Sterilization Debate in Sweden and Britain Before World War II», in *Scandinavian Journal of History*, 24, 1999, 2, pp. 143-162.
- I. READER, *Religious Violence in Contemporary Japan. The Case of Aum Shinrikyô*, Richmond, Curzon Press - University of Hawaii Press, 2000.
- F. SCHULTHEIS, «The Missing Link. Family Memory and Identity in Germany», in M. GULLESTAD, M. SEGALEN (a cura di), *Family and Kinship in Europe*, London - Washington, Pinter, 1997, pp. 49-60.
- M. STENICO, «Struttura genetica di alcuni gruppi ladini e loro rapporti con altre popolazioni italiane ed europee», in N. VALERUZ, F. CHIOCCHETTI (a cura di), *L'entità ladina dolomitica. Etnogenesi e identità (Mondo Ladino, 22, 1998)*, Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin, pp. 489-506.
- N.L. STEPAN, *The Hour of Eugenics. Race, Gender, and Nation in Latin America*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- P.-A. TAGUIEFF, *La force du préjugé*, Paris, La Découverte, 1987.
- E. TODD, *La troisième planète*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- E. TODD, *L'invention de l'Europe*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- E. TODD, *Le destin des immigrés*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- F. TÖNNIES, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- C. TULLIO-ALTAN, *Ethnos e civiltà. Identità etniche e valori democratici*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- C. VERNESI, «Mitochondrial Diversity in Linguistic Isolates of the Alps. A Reappraisal», in *Human Biology*, 74, 2002, 5, pp. 725-730.
- P. WEINDLING, «International Eugenics: Swedish Sterilization in Context», in *Scandinavian Journal of History*, 24, 1999, 2, pp. 179-197.
- P. WEINGART, «Science and Political Culture: Eugenics in Comparative Perspective», *Scandinavian Journal of History*, 24, 1999, 2, pp. 163-177.
- E.R. WOLF, *Envisioning Power. Ideologies of Dominance and Crisis*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- E.R. WOLF, *Pathways of Power. Building an Anthropology of the Modern World*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Tra arte e devozione

Il contributo dello studio iconografico e alcuni casi trentini

di Laura
DAL PRÀ



«Avendo il Concilio di Trento emanato, con l'indice dei libri, una buona regola per poter discernere quali siano quelli permessi e quelli proibiti, la stessa norma potrà essere seguita per distinguere i dipinti che possono essere eseguiti o evitati dai cristiani ... Parleremo dunque dei dipinti condannati dalla legge, di quelli che, per quanto tollerati, non sono da lodare e, fra di essi, quelli che sono da biasimare in misura maggiore rispetto ad altri. Conosciuta la differenza ed il valore di ogni genere di dipinto, ciascuno potrà rivolgere la propria attenzione a quelli più degni, più onorati e utili, in modo da poter ignorare coscientemente i più vili e inutili»¹.

L'atteggiamento mentale espresso nel 1582 da Gabriele Paleotti, uno dei protagonisti della Controriforma, analogo, peraltro, all'orientamento di molti altri personaggi, segna la fine d'innomerevoli immagini che nel corso dell'intero Medioevo, ma soprattutto nel periodo tardo, avevano accompagnato la misera vita di una larghissima fetta della *societas christiana*, che vi trovava un conforto visivo, una possibilità di colloquio fiducioso, una rispondenza alle proprie paure, una promessa d'intercessione nei confronti dei più angosciosi eventi dell'esistenza².

Il tardo Medioevo è un'età segnata dall'amore per le immagini³, un'età in cui si registra il maggiore e più articolato sviluppo dell'iconografia sacra e in cui le effigi rappresentano il fulcro di pratiche religiose, fino a divenire protagoniste di animazioni miracolose: un fenomeno cui spesso si oppongono le menti più critiche del Rinascimento, che individuano nelle immagini elementi di superstizione e di esasperazione devozionale⁴.

L'età barocca, introdotta dalle riflessioni dei teorici della Controriforma, non conduce a un mutamento di rotta, e non viene meno l'orientamento della Chiesa cattolica nell'utilizzo delle immagini per mostrare, istruire, edificare, commuovere, messo a punto fin dai secoli paleocristiani; l'età barocca diviene anzi il periodo dell'esaltazione dell'immagine. Tuttavia, riformula le basi teoriche, additando gli errori fondamentali;

¹ G. PALEOTTI, *Discorso*, lib. II, cap. II, p. 107.

² Si vedano H. BELTING, *Il culto delle immagini*, in particolare pp. 557-596; M. BACCI, *"Pro remedio animae"*; J.P. ANTOINE, *«Ad perpetuam memoriam»*; per l'ambito trentino, si veda L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine».

³ Per la definizione, si veda J.-C. SCHMITT, «La culture de l'imago», in particolare pp. 25-36.

⁴ Si veda per tutti ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, pp. 145 ss.

ritocca i meccanismi di funzionamento, concependo un nuovo tipo d'immagine didattica che poggia su una semplificazione e standardizzazione compositiva, gestuale, narrativa, scenica; espunge, di conseguenza, le complesse figurazioni didascaliche medievali; rivede i rapporti con la fruizione, riportando lo spettatore/fedele lontano dal punto focale del sacro, rarefacendo e regolamentando le sue possibilità d'interazione con le effigi sacre; scende nei particolari, emendando tutti gli errori dottrinali che talune composizioni ormai familiari portavano con sé⁵.

La piena e articolata evoluzione dell'immagine barocca quale veicolo di messaggi cristiani, attentamente vagliati e controllati dalla Chiesa, lascia quindi dietro di sé una grande varietà d'immagini che vengono messe al bando e sono destinate a essere cancellate sia dalle pareti delle chiese, sia dal ricordo devozionale dei fedeli. La chiesa diviene luogo di grandi imprese decorative, che coinvolgono in un disegno unitario e progettato «a tavolino» volte, cupole, presbiteri, altari⁶, mentre la devozione popolare più semplice, che non vi trova più canali di manifestazione, riversa il proprio sfogo espressivo nelle edicole stradali, nel cuore delle case, sulle facciate degli edifici⁷, che in precedenza avevano ospitato anche affreschi di tutt'altro tenore, come la famigliola dell'uomo selvatico di casa Cazzana a Cavalese, risalente allo scadere del XV secolo⁸, o il rude lanzicheneco di casa Bertagnolli a Fondo di metà Cinquecento⁹.

Ecco per quale motivo ritengo che le immagini dipinte prima di un'età tanto determinante per la trasformazione dell'arte sacra, quale la Controriforma, possano essere non solo d'interesse per gli studi d'iconografia, ma anche risultare di qualche utilità se interrogate secondo metodiche provenienti da altri settori, come la sociologia e l'etnografia, che incontrano maggiori difficoltà a estendere le proprie ricerche in periodi remoti. Certo, non mi nascondo che la questione è molto delicata, dal momento che le problematiche relative alla nascita e allo sviluppo di una particolare immagine spesso si accavallano e non sempre è agevole capire se la sua origine, ad esempio, sia «colta» o meno, né è facile tracciare la sua «fortuna» nel corso del tempo, condizionata da esigenze che non sono certo costanti né a livello diacronico, né a livello di diffusione geografica.

Comunque sia, le potenzialità sono molte, e scopo di questo contributo, esemplato sul caso trentino – che tuttavia non si discosta da

⁵ Si veda L. DAL PRÀ, «“et provvedere con l'aiuto di Dio”».

⁶ Per l'approfondimento di queste tematiche nell'ambito trentino, si veda L. DAL PRÀ, «“Il tutto ben lavorato”».

⁷ Una casistica specifica è presentata in L. DAL PRÀ, «“Per sua devozione”».

⁸ Si veda G. GIACOMUZZI (a cura di), *Val di Fiemme. Storia, arte, paesaggio*, p. 129.

⁹ L'affresco, attribuito a Bartolomeus Dill Riemenschneider, è datato al periodo tra il 1545 e il 1547; si veda E. CHINI, *Affreschi a Fondo*, p. 23.



1. Ignoto, *Coppia «selvatica»*, affresco, fine XV secolo, Cavalese, Casa Cazzana (foto L. Dal Prà).

quello delle altre aree dell'arco alpino –, è sollecitare l'attenzione verso tale filone di ricerca. Qualche caso che mi propongo d'illustrare è senza dubbio conosciuto a molti: tuttavia, se immesso in questo binario di approfondimento, non mancherà di dimostrare che, ad esempio, anche un'immagine arcinota come quella di san Cristoforo, può ancora darci qualche elemento conoscitivo in più.

Intendo seguire ancora la falsariga del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Paleotti in modo da cogliere, per contrasto, i temi su cui si riteneva indispensabile intervenire in quanto fonte di erronea e superstitiosa impostazione educativa e dottrinale.

Le prime a cadere sotto i colpi dei trattatisti della Controriforma sono le immagini della *Trinità* a tre teste, abbastanza frequente sia in Trentino che, ancor più, in Tirolo, quale raffigurazione di particolare

valore protettivo e di attestazione di fede e, in quanto tale, diffusa non solo in ambito ecclesiale, ma anche in dimore private¹⁰.

Già alla metà del Quattrocento, sant'Antonino (1389-1459), arcivescovo di Firenze, l'aveva definita un'immagine mostruosa e, nel 1628, era giunta la proibizione imposta da Urbano VIII e ribadita da Benedetto XIV nel 1745¹¹. Senza mezzi termini anche Paleotti comprende questa tipologia iconografica tra le immagini mostruose:

«Allo stesso genere di dipinti, ad esempio, appartengono secondo alcuni quelle immagini in cui, nell'intento di esprimere la Santissima Trinità, viene dipinta una figura con tre teste, il che è più motivo di disgusto che di devozione»¹².

Come in altri casi, la sentenza di condanna da parte dei dotti uomini di Chiesa non comporta necessariamente un'immediata sparizione dell'immagine incriminata, né un ligio occultamento: lo dimostrano la bella testa trifronte che campeggia nella volta della chiesa di Santa Giuliana di Vigo di Fassa, affrescata da un seguace di Leonardo da Bressanone¹³ e la variante iconografica illustrata dal grande riquadro con le tre persone in forma antropomorfa, presente nella chiesa di San Leonardo di Lissone e diffusa specialmente nell'area tirolese tra il XV e il XVI secolo¹⁴.

Altrettanto particolare è una specifica raffigurazione dell'*Annunciazione*, che risulta essere di una qualche frequenza nelle chiese dell'intero arco alpino, generando molti dubbi sull'ortodossia della sua composizione figurativa: dubbi affrontati dal Paleotti che, dopo averla descritta – l'immagine raffigura i raggi dello Spirito Santo che scendono dal cielo, recando un corpicino infantile che scende verso il grembo di Maria –, esprime il proprio parere:

«Tale dipinto è sospetto in quanto asseconderebbe l'opinione dell'eretico Valentino, o degli Eutichiani, i quali sostengono che Nostro Signore Gesù Cristo avrebbe portato sulla terra dal cielo il suo etereo corpo e che quindi esso non si sia formato dal sangue purissimo di sua madre»¹⁵.

Il forte radicamento di tale tipologia iconografica, che aveva il merito di adombrare visivamente la concezione verginale di Maria grazie alla figurina di Gesù che scende dall'alto sotto gli occhi vigili del Padre, è dimostrato dall'*Annunciazione* dell'altare di castel Tirolo, risalente al

¹⁰ Si veda A. EGGER, «Das höchste Kunstproblem».

¹¹ Si vedano C. GILBERT, «The Archbishop»; G.J. HOOGWERFF, «“Vultus trifons”»; F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte*, pp. 274-277, nonché F. RIGON, *Triadi*, pp. 33-50.

¹² G. PALEOTTI, *Discorso*, lib. II, cap. XXXVI, p. 212.

¹³ L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, pp. 454-463, scheda 12 (S. Spada Pintarelli).

¹⁴ *Ibidem*, pp. 484-491, scheda 15 (E. Mich).

¹⁵ G. PALEOTTI, *Discorso*, lib. II, cap. II, p. 113.



1370-1372, ora presso il Ferdinandeum di Innsbruck¹⁶, fino ad esempi del Cinquecento inoltrato, come il rilievo lapideo sul portale della pieve di Santa Maria Assunta di Cavalese, dei primi anni del XVI secolo, l'affresco della chiesa di San Leonardo di Tesero del 1541-1542 e quello della chiesa di San Pietro di Cembra del 1549¹⁷.

Altrettanto colpita da verdetto di condanna, in quanto falsa e quindi potenzialmente nociva, è l'immagine del piccolo Gesù intento a imparare a leggere assieme alla madre. Nel 1624 un altro illustre protagonista della Controriforma, Federico Borromeo, osserva, infatti:

«quando in alcuni rozzi tempi si dipingeva il fanciullino Gesù che stando dinanzi alla madre imparava a leggere, non poteva essere questo ritratto altro che un maestro d'errori, volendo persuaderci che il Signore imparato avesse a leggere, e che innanzi stato fosse ignorante come gl'altri fanciulli»¹⁸.

Quest'immagine d'intima familiarità, che forse poteva avere una valenza persuasiva nei confronti di quanti condividevano le fatiche del piccolo Gesù, si trova riprodotta anche in un affresco staccato del 1495 proveniente da Mori e ora conservato presso il Museo Diocesano Tridentino, dove il piccolo viene aiutato da un angelo reggente il cartiglio con le prime lettere dell'alfabeto tracciate ad inchiostro (a, b, c, d, e, f, g)¹⁹.

Paleotti, stranamente, non fa cenno a una terza raffigurazione ritenuta poco opportuna di cui, però, si era già occupato Carlo Borromeo, che aveva condannato alla cancellazione un'immagine della chiesa di

2. Scuola altoatesina, *Trinità*, affresco, seconda metà XV secolo, Lissago, chiesa di San Leonardo (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici – G. Zotta).

3. Ignoto, *Annunciazione*, rilievo lapideo, primo XVI secolo, Cavalese, chiesa di Santa Maria Assunta, portale, particolare (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici – G. Zotta).

¹⁶ Si veda G. AMMANN (a cura di), *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*, p. 16.

¹⁷ L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 71-72.

¹⁸ F. BORROMEO, *Della pittura sacra*, lib. I, cap. IV, p. 22.

¹⁹ Cfr. E. TOMASI, *La "meditata rifabbrica"*, passim. Dall'iscrizione del bordo inferiore si evince che i committenti dell'opera furono Nicolò e il fratello, figli del defunto mastro Ognibeni calzolaio.



4. Ignoto, *Madonna in trono col Bambino e i santi Rocco e Sebastiano*, affresco staccato, 1495, Trento, Museo Diocesano Tridentino (da Mori) (Archivio fotografico – Museo Diocesano Tridentino – Studio Lambda).

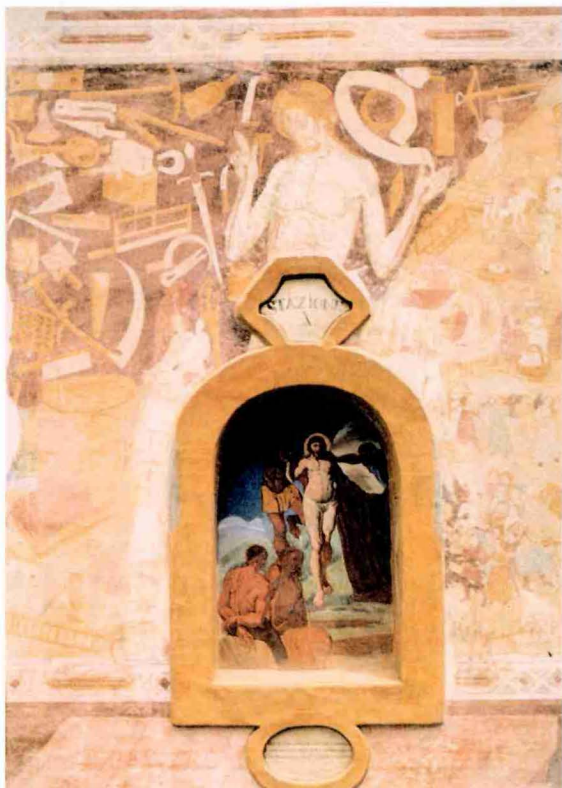
Santa Faustina di Lecco, ossia la «santa Dominica con quasi tutti li istrumenti de arte meccanica»²⁰. Si tratta del *Cristo della Domenica*, l'immagine didascalica e mnemotecnica che ricordava l'obbligo di osservare il giorno di riposo consacrato a Dio, sospendendo tutte le quotidiane attività lavorative, sunteggiate dagli utensili ritratti attorno alla figura di Cristo, in virtù del precetto divino:

«Per sei giorni lavorerai, ma nel settimo riposerai: dovrai riposare anche nel tempo dell'aratura e della mietitura»²¹.

È un interessante motivo iconografico, già presente agli inizi del XV secolo nella chiesa di San Miniato al Monte di Firenze con il chiaro monito «*Chi non guarda la domenica sancta et a XPO non a devotione dio gli darà l'aeterna damnatione*», che è giunto in Trentino nella tipologia diffusa nel Tirolo meridionale, ma ha una «fortuna» allargata a Inghilterra, Germania, Svizzera, Slovenia e Boemia, oltre che a tutte le regioni alpine italiane.

²⁰ Si veda C. MARCORA, «Trattati d'arte sacra», p. 208. Per tale motivo iconografico, si vedano R. WILDHABER, «Der Feiertagchristus», in particolare p. 16 per quanto riguarda i casi trentini; D. RIGAUX, «Tra devozione e superstizione», pp. 205-207; H. MENARDI, «Der "Feiertagchristus"»; D. RIGAUX, *Christ du dimanche*.

²¹ Esodo 34, 21.



Ai casi trentini già ben conosciuti, ossia l'affresco esterno della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Campitello di Fassa – cerchia di Leonardo da Bressanone, risalente alla seconda metà del Quattrocento –, e quello della cappella di San Rocco a Tesero, che, datato 1557, risulta essere tra i più tardi esempi di tale motivo, vanno aggiunti quelli della chiesa di Sant'Ippolito di Castello Tesino (1437-1438) e della chiesa di Sant'Apollinare di Prabi d'Arco²². Quest'ultimo, risalendo alla seconda metà del XIV secolo, va annoverato tra i più antichi esempi del tema e presenta la particolarità di avere quale protagonista non tanto la nuda figura di Cristo, quanto una figura femminile (santa Domenica?) provvista di aureola e di ricca veste stretta sotto il seno che apre le braccia in gesto di esortazione, mentre ai suoi lati è dipinta una serie di attrezzi, come avviene nella pieve di San Siro a Cemmo e nella chiesa di Santa Maria della Neve di Pisogne in val Camonica²³.

Il radicamento dell'obbligo di santificare la domenica nella coscienza dei fedeli è argomento da approfondire, non solo in sede di studi

5. Cerchia di Leonardo da Bressanone, *Cristo della Domenica*, affresco, seconda metà XV secolo, Campitello di Fassa, chiesa dei santi Filippo e Giacomo, esterno (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici – G. Zotta).

6. Scuola veronese, *santa Domenica (?)*, affresco, seconda metà XIV secolo, Prabi d'Arco, chiesa di sant'Apollinare (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici – G. Zotta).

²² Si veda L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 69-71.

²³ Si vedano rispettivamente R. WILDHABER, «Der Feiertagchristus», p. 20; G. FERRI PICCALUGA, «Il ruolo dei Francescani», p. 133; S. SIBILLE-SIZIA, «No si lavore la fieste», pp. 55-56 e, per quanto riguarda Pisogne, A. BERTOLINI, G. PANAZZA, *Arte in Val Canonica*, pp. 213-215.

7. Giovanni di Costa Volpino (Maestro di Sommacampagna), *Madonna in trono allattante*, affresco, seconda metà XIV secolo, Levico, chiesa di san Biagio (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni Storico-artistici – G. Zotta).



sulla storia della pastorale cristiana, ma anche in relazione alle modalità di ricezione effettiva di tale precetto nel vivere quotidiano, aiutandosi anche con tali immagini. È bene ricordare una volta di più la credenza nella lettera scritta direttamente da Gesù e caduta dal cielo per intimorire i fedeli poco osservanti dell'obbligo del riposo domenicale²⁴, secondo una redazione già diffusa al tempo dei crociati, e anche la raccomandazione, contenuta in un antico testo, affinché

«si astengano i coniugi da qualsiasi rapporto carnale nei periodi consacrati alla Chiesa, altrimenti Dio si vendicherà: i mostri, gli storpi, tutti i bambini gracili, destinati a morire

prima d'aver fatto in tempo a crescere, sono stati, è ben noto, concepiti la notte della domenica»²⁵.

L'efficacia dell'insegnamento terrificante della Chiesa su questo punto si coglie ancora in tempi prossimi a noi, allorché, ad esempio, nel 1921, un minatore, ritornato in val di Cembra dopo un lungo periodo trascorso in America, donava un costoso presepe alla chiesa di Segonzano, pagato con i soldi guadagnati nei giorni di festa per rispettare i turni lavorativi²⁶.

Non aggiungo, infine, niente di nuovo quando accenno al valore d'immagini protettive come la *Madonna del latte*, che aveva particolare valore profilattico nel proteggere dalle pestilenze, ma anche nel rassicurare le giovani donne dal timore di non generare figli o di non avere sufficiente latte per nutrirla: tra i tanti casi figurativi, mi limito a citare l'affresco della chiesa di San Vigilio di Cles, quello di san Biagio di Levico, e quello di san Giorgio di Dorsino, affrescati nel tardo Trecento dal

²⁴ Si veda F. PATETTA, «Una pretesa lettera» e M. CAVANA, *Lapide con presunta lettera*, pp. 68-71: si presenta la lapide con la cosiddetta «Lettera della domenica», risalente al VII-VIII secolo e conservata presso il municipio di Deiva Marina (La Spezia), dove terribili punizioni sono promesse a quanti non osservano il riposo domenicale e, in aggiunta, fanno lavorare anche i propri animali.

²⁵ GREGORIO DI TOURS, *Liber II de virtutibus*, p. 617, citato in S. SIBILLE-SIZIA, «Il Cristo della domenica», p. 15.

²⁶ Si veda A. FOLGHERAITER, *Una storia oltre la pietra*, p. 105.

²⁷ Si veda M. BOTTERI OTTAVIANI, *Testimonianze*, p. 682 e per gli aspetti iconografici, L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 42-43.



Maestro di Sommacampagna, da poco identificato in Giovanni di Costa Volpino, originario della Val Camonica²⁷.

Meno noto è invece il valore attribuito alla rappresentazione dell'*Ultima cena* in virtù del fatto di poter contemplare la scena eucaristica cui veniva attribuito un diretto valore salvifico. Questa convinzione assume tale importanza da indurre infine a estrapolare la scena dal suo contesto narrativo legato alla passione di Cristo e, di conseguenza, dai cicli figurativi più articolati per conferirle lo *status* di tema autonomo. Ne è esempio l'*Ultima cena* di Sant'Apollinare di Prabi, dipinta verso lo scadere del XIV secolo sull'esterno della piccola chiesa, consentendone così la devota osservazione da parte di un numero maggiore di fedeli. La tendenza a isolare l'*Ultima cena* e a dipingerla singolarmente, si registra per il Trentino già nel corso del Duecento con la chiesa di San Biagio di Vigo Cavedine e l'Eremo di San Paolo di Ceniga, per moltiplicarsi dal Trecento in poi²⁸.

Altrettanto poco noto è il valore protettivo attribuito al disco raggiato in cui è iscritto il trigramma di Cristo e da cui si dipartono 12 raggi maggiori e 144 raggi minori, concepito da san Bernardino da Siena, e questo indipendentemente – almeno per il Trentino – da particolare devozione verso il santo francescano, morto nel 1444 e canonizzato nel 1450. Ideato dal santo per stimolare visivamente il credente a onorare ovunque il Nome di Gesù, come spesso aveva auspicato nelle prediche – «Così voi prego ... *il teniate a le case vostre, all'uscio e anco all'uscio de le camare vostre* ...» –, esso non tarda a divenire un potente simbolo protetti-

8. Scuola veronese, *Ultima Cena*, affresco, seconda metà XIV secolo, Prabi d'Arco, chiesa di sant'Apollinare, esterno (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni Storico-artistici – G. Zotta).

²⁸ Sull'argomento, si vedano L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 46-50 (con bibliografia precedente); L. DAL PRÀ, «La conversione di san Paolo», in particolare pp. 57-62.

vo, secondo la concezione popolare, nutrita peraltro san Bernardino che non mancava di raccomandare: «Portatelo adosso, o scritto o figurato, e non potrai capitar male»²⁹. Si trova quindi dipinto e sostenuto da due angeli sulla casa dei Martiri di Sanzeno, ma anche, qualche tempo dopo, scolpito nella pietra sulla facciata del palazzo Alberti Colico a Trento ed intagliato su innumerevoli oggetti di uso domestico³⁰.

Non mi soffermo sui santi più cari alla devozione, i santi della «buona morte» (san Cristoforo, santa Caterina d'Alessandria, santa Dorothea, santa Barbara, sant'Anna)³¹, i santi della peste (san Sebastiano e san Rocco dal 1460 circa)³², e i santi indicati per svariate malattie, come sant'Antonio Abate per le affezioni della pelle. Credo opportuno, però, rivisitare ancora una volta la figura di san Cristoforo: il culto approda in Trentino in epoca piuttosto precoce, come dimostrano le tre successive immagini dipinte dentro la cattedrale di Trento a partire dalla metà del Duecento; spesso viene richiamato per il suo patronato sui viandanti e per la paura della *mala morte*, autentico cruccio dei fedeli, in quanto la morte improvvisa impediva la confessione dei peccati, occasione di salutiferi pentimenti *in extremis*. A mio parere, rappresenta bene il caso in cui l'iconografia rivela particolari che non appartengono alla fisionomia generalmente nota del santo.

Infatti, sul perduto talismano a smalto della Collegiata di Arco, in argento sbalzato e smaltato (cm 7x7x3,5), risalente al 1320-1340, si sviluppava una doppia iscrizione latina benaugurale per coloro che si premunissero di portare con sè il piccolo oggetto al fine di evitare ogni fatale sorpresa: «Chiunque vedrà la santa immagine di Cristoforo in quel giorno non sarà colpito da alcun male» e «Guardare la mano di Cristoforo allontana il dolore»³³. Quest'ultima valenza di san Cristoforo contro il dolore, su cui non si è concentrata ancora l'attenzione degli studiosi, si ritrova anche in un *San Cristoforo* di Biasca nel Ticino svizzero, risalente al 1220 circa, e in un'altra nella chiesa di San Vittore a Feltre, risalente all'inizio del Trecento³⁴. Essa si dimostra di importanza duratura, dal momento che

²⁹ Tale raccomandazione si trova in BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, p. 209. Sull'argomento, si vedano D. ARASSE, «Iconographie et évolution spirituelle»; D. ARASSE, «Fervebat pietas populus»; L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, in particolare pp. 145-242.

³⁰ Basti rinviare alla documentazione fornita in *I legni antichi*, *passim*.

³¹ Per il caso trentino, si vedano P. MARSILLI, *La cappella di S. Anna*, in particolare pp. 22-25; L. DAL PRÀ, «La "morte villana"».

³² Un caso locale è presentato in R. ADAMI, S. FERRARI, *Templum Sancti Rochi*.

³³ «CRISTO/FORI SA/NCTI SPE/CIEM QV/ICVMQV/E INTVE/TVR ILL/O NAMQV/E DIE NV/LLO LANGVORE T/VETVR» e «IESVS/CRISTV(S)N/AZARENV(S)/REX IVDE/ORV(m) MI(serer)E / MICHI PE/CHATORI / CRISTO / VISA FOR/I MANVS / E(st) INIMIC/HA DOLO(r)I»; si vedano B. PASSAMANI, «Saggio inventariale», pp. 52-53; M. COLLARETA, «Forma fidei», pp. 23-24; D. FLORIS, «Argenti e tessuti», pp. 194-195; A. DE MARCHI, «Il momento sperimentale», p. 48.

³⁴ H. FUHRMANN, «Von „schlimmen Tod"», p. 211.



9. Manifattura veronese, *Talismano*, argento, 1320 circa, Arco, chiesa collegiata di Santa Maria (disperso) (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici).

ritorna nelle iscrizioni apposte al dipinto, di Bienno, in val Camonica, sulla facciata della chiesa di Santa Maria Assunta, del 1480 circa³⁵ e, per il Trentino, di Sant'Antonio di Pelugo, in val Rendena, con il *San Cristoforo* dipinto da Dionisio Baschenis nel 1493³⁶.

Anche il patronato di san Giuliano Ospitaliere, affascinante figura di nobili origini che uccise erroneamente i propri genitori e condusse poi una vita di espiatione in aiuto ai pellegrini e ai bisognosi, veniva «attivato» nel momento in cui si pronunciava la «preghiera di san Giuliano» – due paternostri per l'anima del padre e della madre – ottenendo in tal modo la garanzia che si sarebbe trovato un «buono albergo, e che niuna mala persona gli potesse nuocere»³⁷.

Nella cattedrale di Trento si estende una fascia affrescata entro la

³⁵ Si veda B. PASSAMANI (a cura di), *Arte in Val Camonica*, p. 380.

³⁶ L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 53-57.

³⁷ Si vedano A. GRAF, «San Giuliano»; A. GRAF, «La credenza nella fatalità»; M. OBERZINER, «Il Paternoster»; P. TOSCHI, «Intorno al Pater Noster»; C. NASELLI, «Diffusione e interpretazione» e, inoltre, B. DE GAFFIER, «La légende». Per il Trentino, si veda L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 59-60.

prima metà del Trecento da un certo Mons de Bononia³⁸, ma anche nella piccola chiesa di San Giuliano a Villa di Bleggio la stessa drammatica vicenda del santo venne dipinta nella seconda metà del Quattrocento³⁹, testimoniando il perdurare del culto.

Nelle credenze popolari una semplice invocazione era inoltre sufficiente per venire liberati dalla prigione a opera di san Leonardo di Limoges⁴⁰. Dalla *Guida del pellegrino di Santiago*, risalente al XII secolo, che prevedeva la visita alla tomba del santo lungo la strada verso Santiago di Compostella, i devoti sapevano che san Leonardo

«[h]a tratto fuori dalle prigioni innumerevoli migliaia di carcerati, le cui catene di ferro, barbare oltre ogni dire, riunite a migliaia, sono state appese tutt'attorno la sua basilica ... Là, infatti, sono state sospese manette di ferro, collari, catene, lucchetti, ceppi, catenacci, giochi, elmi, lacci e vari strumenti, da cui, con la sua potente virtù, liberò i prigionieri»⁴¹.

E Jacopo da Varagine, nella *Legenda Aurea*, giungeva a dire che

«[o]gni prigioniero che invocasse il suo nome riacquistava immediatamente la libertà; per riconoscenza al santo, si recava poi ad offrirgli le catene»⁴².

Non a caso, dunque, anche la chiesa di San Leonardo di Lisignago conservava, ancora nel 1733 – anno in cui fu redatto un inventario dell'archivio parrocchiale ora disperso –, una serie di *ex-voto* in ferro caratteristici del culto tributato al santo, unitamente ai doni di catene in ricordo di insperate liberazioni, mentre non è accertato che in origine fosse circondata esternamente da una lunga catena, come è invece documentato nei casi delle chiese di San Leonardo di Pranzo e di Vigolo Baselga, secondo un'usanza che ebbe come epicentro il territorio tirolese. La piccola chiesa di Lisignago, consacrata il 25 aprile 1444, è decorata internamente da una serie di affreschi addebitabile a pittore altoatesino e comprendente sia l'effigie di san Leonardo in veste monastica e con una pesante catena munita di realistico lucchetto, sia una scena in cui lo si vede impegnato a liberare un uomo posto alla gogna⁴³.

³⁸ Sul ciclo e sul suo committente, si veda da ultimo L. DAL PRÀ, P. PERI, *Abbigliamento e santità*, pp. 173-197.

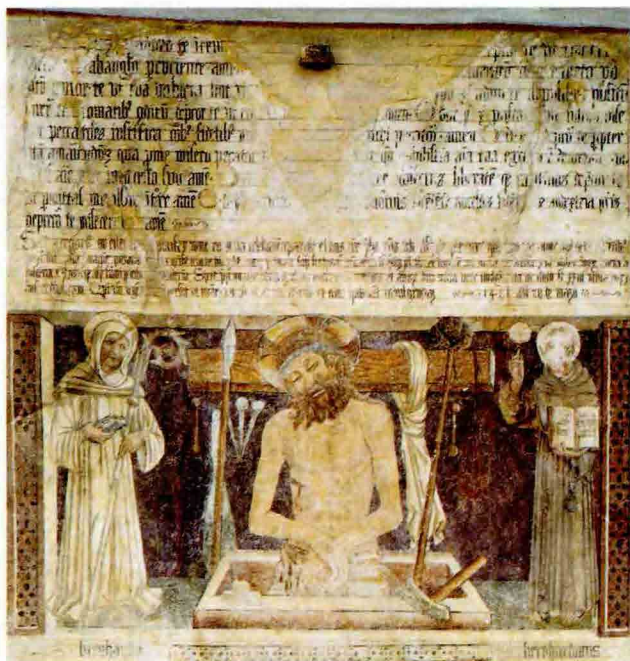
³⁹ In questo caso il ciclo, appena interessato dal restauro, termina con il riquadro raffigurante le esequie di san Giuliano; accennano a Villa del Bleggio S. VERNACCINI, *Baschenis de Avemaria*, p. 29 ed E. CHINI, «L'arte nelle Giudicarie Esteriori», p. 32. Per esempi quattrocenteschi veronesi si veda F.M. ALIBERTI GAUDIOSO (a cura di), *Pisanello*, p. 55 (Verona, chiesa di Santa Maria della Scala) e p. 144 (Erbedello, chiesa di Santa Maria Novella).

⁴⁰ Per la figura del santo, si vedano A. PONCELET, «Boémond et S. Léonard»; B. GEROLA, «Il culto di S. Leonardo»; si veda, inoltre L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 52-53 (con bibliografia precedente).

⁴¹ P. CAUCCI VON SAUCKEN (a cura di), *Guida*, pp. 101-103.

⁴² JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, p. 704.

⁴³ L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, p. 484, scheda 15 (E. Mich), cui si aggiunga ora P. MARSILLI, «Di san Leonardo».



Altre immagini erano tuttavia caricate di ulteriori valenze, attribuite non tanto dalla crescita della devozione popolare, come nel caso delle precedenti, quanto piuttosto dalla promozione diretta della Chiesa, che curava le ansie spirituali dei propri fedeli anche facendo leva diretta sulla fruizione «controllata» di talune effigi, estrapolandole quindi in determinati casi dal generale utilizzo quali *media* didattici ed edificanti, per attribuire loro un'azione diretta.

Per fare subito un esempio: sulla parete esterna della piccola chiesa di Sant'Antonio Abate di Chiarano d'Arco è ancora ben visibile un affresco datato 28 maggio 1481. Al centro campeggia un'*imago pietatis*, costituita dalla figura di Cristo morto deposto nel sepolcro, circondato dagli strumenti della Passione e affiancato dalle figure di san Bernardo di Chiaravalle e di san Bernardino da Siena con il sole raggiato del Nome di Cristo. Nel registro superiore corre una duplice iscrizione: quella tracciata in dimensioni maggiori per agevolare la lettura dei fedeli riporta per intero un'orazione per la remissione dei peccati, mentre l'inferiore spiega che, recitando quotidianamente la preghiera, *flexis genibus*, di fronte alla raffigurazione, assieme ad alcuni paternostri e avemarie, si sarebbe fruito di un buon numero di anni d'indulgenza.

L'immagine fa riferimento alla trasformazione dell'ostia in Cristo alla presenza di Gregorio Magno al momento della celebrazione della messa nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme a Roma, cui era seguita la solenne concessione d'indulgenza di 14.000 anni, aumentata

10. Scuola altoatesina, *San Leonardo libera un carcerato*, affresco, seconda metà XV secolo, Lisignago, chiesa di San Leonardo (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici – G. Zotta).

11. Ignoto, *Imago pietatis*, affresco, 1481, Chiarano d'Arco, chiesa di Sant'Antonio abate, esterno (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici).

successivamente fino a 224.000 anni⁴⁴. Un'altra analogia iscrizione accompagna la scena della *Messa di san Gregorio* affrescata nel 1464 nella cappella di Monte di Santa Maria a Vanzone di Borgosesia, sebbene in questo caso la preghiera sia tradotta in volgare⁴⁵, mentre a San Quirico di Muscoline, sul lago di Garda, un'altra raffigurazione dell'*imago pietatis* è corredata da un'iscrizione nella quale si stabilisce con regole certe che chi

*«dirà la suprascripta oratione cum sette pater noster et sette ave marie confesso et contrito inzenochion davante ala imagine dela pietate devotamente haverà 20milia et 12 anni et 23 zorni de vera indulgencia. Et chi no sa né può lezere dita oracion dica 15 pater et 15 ave maria haverà la predicta indulgencia»*⁴⁶.

E ancora. Sopra un pilastro della pieve di Santa Maria di Fiera di Primiero spicca l'immagine affrescata di *Sant'Anna Metterza*, ossia della santa in compagnia di Maria e del piccolo Gesù, eseguita da un artista altoatesino all'inizio del XVI secolo e corredata da una lunga iscrizione tedesca⁴⁷. È un caso figurativo di grande peculiarità, dal momento che si trova nel territorio trentino ma in zona soggetta alla diocesi di Feltre e interessata da colonizzazione germanica in virtù dello sfruttamento dei giacimenti minerari presenti nella valle. Ma anche qui si tratta di un'immagine corredata da un'orazione puntualmente trascritta e unita all'assicurazione che, recitandola, si sarebbe ottenuta un'indulgenza di 10.000 anni per i peccati mortali e di 20.000 per i peccati veniali, in esecuzione di una concessione di Alessandro VI del 1494.

Si pone allora la questione del rapporto tra immagine e indulgenza, una pratica tanto esecrata da Lutero appena qualche decennio dopo. Ovviamente, Paleotti non accoglie le critiche protestanti a simili immagini poggiate sulla dinamica fedele - effigie sacra - preghiera - indulgenza. Raccomanda invece ai pittori moderazione su particolari delle storie sacre ritenuti plausibili, ma non documentati, e che puntualmente infatti troviamo nell'iconografia alpina di quel tempo. Si riferisce a casi

*«come i lamenti della Madonna, le lunghe preghiere fatte da Nostro Signore nell'orto degli ulivi, la crudeltà della flagellazione, le ingiurie pronunciate dai Giudei, o altro di simile, cose che vengono raccontate più per suscitare commozione e intenerire il cuore»*⁴⁸.

Se i tormenti inflitti a Cristo durante la passione sono accuratamente indagati nel 1461 da Leonardo da Bressanone negli affreschi della cappella

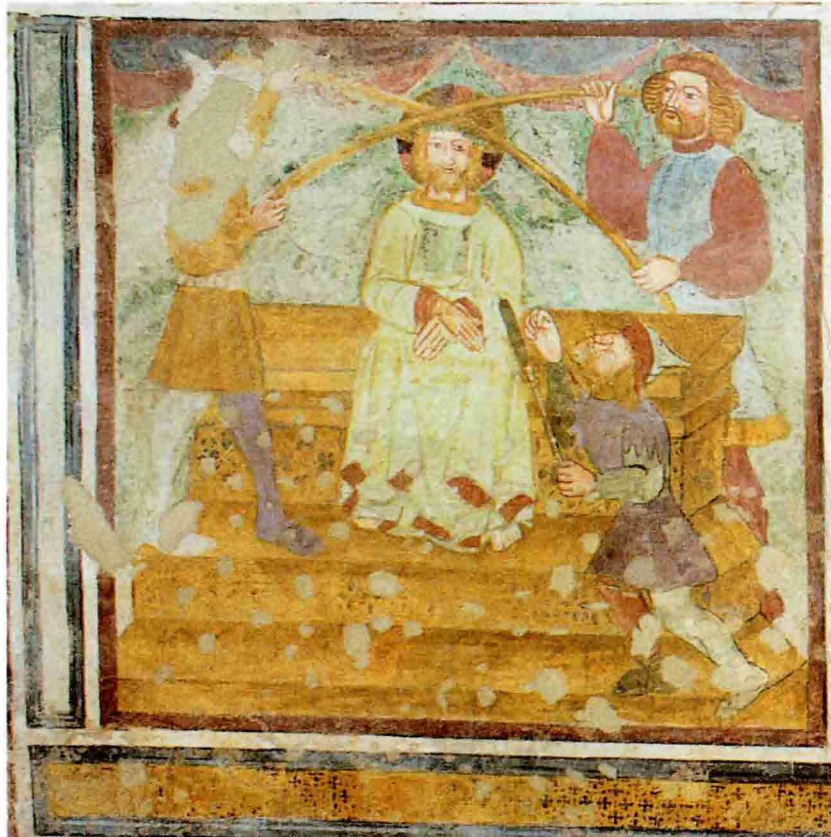
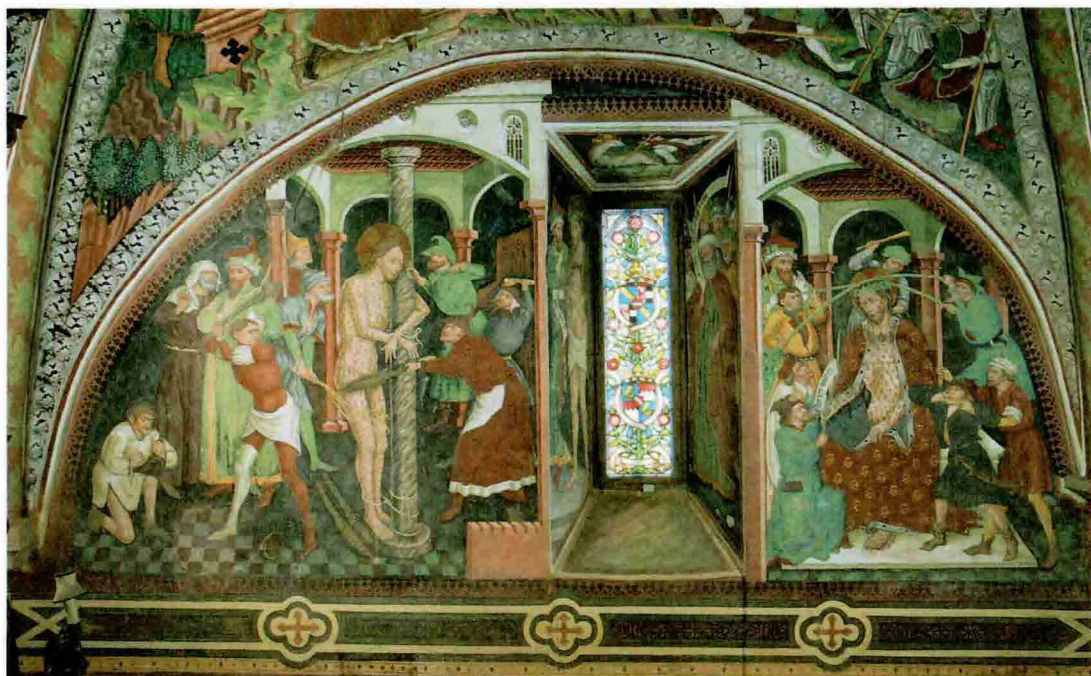
⁴⁴ Per l'intera problematica e per alcuni casi simili, si vedano U. WESTFEHLING (a cura di), *Die Messe*; H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*, in particolare pp. 215-220; si veda, inoltre, L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», pp. 75-77.

⁴⁵ Si veda F. TONELLA REGIS, «La Valsesia», pp. 112-114.

⁴⁶ M. IBSEN, «Il Rinascimento», p. 118.

⁴⁷ Sull'opera, avvicinata dallo studioso all'artista bolzanino Conrad Waider, si veda L. ANDERGASSEN, «Die spätmittelalterliche», in particolare p. 700.

⁴⁸ G. PALEOTTI, *Discorso*, cap. II, p. 110.



12. Leonardo da Bresanone, *Flagellazione di Cristo*, affresco, 1461, Coredò, Castel Bragher, cappella (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici – G. Zotta).

13. Scuola altoatesina, *Flagellazione di Cristo*, affresco, metà XV secolo, Moena, chiesa di San Volfango (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni storico-artistici – G. Zotta).

di Castel Bragher a Coredò con il manifesto intento di scandalizzare e commuovere i fedeli⁴⁹, puntualmente anche le «ingiurie» degli ebrei si trovano nell'arte trentina del tardo Medioevo, riflettendo, da un lato, profondi pregiudizi e dall'altro, un uso esasperato del mezzo visivo per comunicare sentimenti ed emozioni che a buon diritto un uomo di Chiesa come Paleotti vedeva con preoccupazione. Nella chiesa di San Volfango di Moena Cristo è colpito da una grande e puntuale varietà di sberleffi, linguacce e dall'osceno «gesto della fica»⁵⁰, così come nella chiesa di San Pietro di Cembra (prima metà XVI secolo) e nell'*Ecce homo* della chiesa dei Santi Vittore e Corona di Tonadico⁵¹. Fosche fisionomie di ebrei, quali persecutori dei cristiani, sono ritratte anche negli aguzzini del presunto omicidio di Simonino⁵² e si riflettono, esprimendo un'intima natura malvagia, nelle fattezze di Giuda, il traditore dai capelli rossi, così effigiato nella chiesa di Sant'Ippolito di Castello Tesino e in quella di San Volfango di Moena⁵³.

Ma emarginazione da non vedere nelle chiese è anche, sempre secondo Paleotti, quel mondo che costituisce espressione di superstizione o peggio, idolatria ed eresia:

«Il pittore è meglio che se ne astenga. Così è anche per il rappresentare azioni di divinazione, di negromanzia, di auguri, di sortilegi, e simili; lo stesso vale per la falsa osservanza, quando si raffigurino arti magiche, incantesimi, immagini dalle caratteristiche sconosciute, fasci di erbe, ossa di morti, capelli intrecciati e altre osservanze proibite dalle regole»⁵⁴.

Mai più, dopo il Concilio di Trento, si potrà vedere quella ignuda «stregghetta» in volo sopra un cavallo, affrescata a metà Quattrocento nella chiesa di Santa Giustina di Creto, Pieve di Bono⁵⁵, che già viveva in condizione di *marginalia* all'interno di una decorazione di grande respiro, forse piccolo scherzo di un pittore che non rinuncia a una cultura ancora intrisa di simili credenze. Ma scompaiono anche soggetti innocui

⁴⁹ L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, pp. 492-509, scheda 16 (H. Stampfer).

⁵⁰ Sulla secolare storia di questa manifestazione ingiuriosa, riferita agli organi sessuali di entrambi i sessi e menzionata anche nell'*Inferno* dantesco (XXV, 1-3), si rinvia a P. CASTELLI, *Il doppio significato*, in particolare alle pp. 211-214.

⁵¹ Per Cembra, si vedano le immagini in L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, pp. 464-471, scheda 13 (E. Mich). Il secondo caso citato, un affresco risalente ai primi anni del XVI secolo, è stato recentemente staccato e trasportato su supporto mobile per essere poi collocato presso palazzo Scopolì di Tonadico.

⁵² Per lo specifico tema, si veda L. DAL PRÀ, «L'immagine di Simonino».

⁵³ Si vedano le immagini in L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, pp. 408-427, scheda 10 (L. Dal Prà) e pp. 464-471, scheda 13 (E. Mich). Sulle fattezze dell'Apostolo traditore si veda M. PASTOUREAU, *L'uomo rosso*, pp. 178-190.

⁵⁴ G. PALEOTTI, *Discorso*, cap. VII, p. 117.

⁵⁵ L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico*, p. 436, scheda 11 (R. Colbacchini).



e tuttavia colpiti da condanna, perché fonte di distrazione e comunque dichiarati estranei alla sacralità delle chiese: così lo *Sciapode* della cripta della chiesa di Santa Croce di Bleggio⁵⁶ e della chiesa di San Giacomo di Castelaz a Termeno⁵⁷, e il *Ciclo dei mesi* della chiesa parrocchiale di Sanzeno e quello correlato dell'abside della chiesa di San Paolo di Pavillo⁵⁸, ultime testimonianze di una grande tradizione medievale che non vedeva scandalosi contrasti – anzi, coglieva una necessaria compresenza – tra il finito tempo umano e l'infinito tempo divino.

Questi complementi figurativi – una definizione attuale che non corrisponde al ruolo che svolgevano in una cultura complessa che accoglieva di buon grado il fantastico e il leggendario – sono destinati a cedere il passo a visioni mistiche, a storie edificanti, a estasi impareggiabili. Anche quanto si poteva cogliere della coeva cultura materiale attraverso le immagini diviene fatto raro sotto i colpi dei trattatisti della Contro-riforma, dediti a purgare l'arte di ciò che ostacola l'ideale di *decorum*, di fedeltà ai testi accreditati, di efficacia comunicativa. Sono destinati a scomparire molti dettagli sui quali gli artisti solevano indugiare, per dare concretezza e sollecitare lo sguardo dell'osservatore. E così, se nella chiesa di Varena, in una frammentaria *Ultima cena* della seconda metà del XV secolo, gli apostoli dialogano tra loro servendosi del cibo posto sulla ricca tovaglia decorata – tra cui spicca anche la caratteristica forma

14. Giovanni di Francia, *Giuda Iscariota*, affresco, 1437-1438, Castel Tesino, chiesa di Sant'Ippolito, particolare (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni Storico-artistici – G. Zotta).

15. Scuola lombarda, *Strega (?)*, affresco, metà XV secolo, Creto, Pieve di Bono, chiesa di Santa Giustina, sagrestia (Archivio fotografico – Soprintendenza per i Beni Storico-artistici – G. Zotta).

⁵⁶ L. DAL PRÀ, «Da Caino a san Paolo»; L. DAL PRÀ, «Tre cicli restaurati in Trentino».

⁵⁷ Si veda U. DÜRIEGL, *Die Fabelwesen*.

⁵⁸ Assegnati da C. STROCCHI, «La pittura murale», p. 658, alla stessa maestranza e datati alla fine del XIII secolo.

di un *brezel* di tradizione altoatesina e l'altrettanto peculiare bicchiere in vetro denominato *Krautstrunk*, molto in voga nei paesi di cultura tedesca tra Quattrocento e Cinquecento, ma prodotto su larga scala anche dalle manifatture muranesi –, nelle *Ultime cene* postconciliari la tavola sarà sempre più sobria⁵⁹. E ancora: se a Prabi d'Arco si può rilevare la più antica testimonianza trentina di *Ultima cena* con gamberi, collegata alla penetrazione artistica e iconografica veneta, e riferibile al colore rosso che tali crostacei d'acqua dolce assumono con la cottura, divenuto simbolo del sangue di Cristo e quindi della resurrezione⁶⁰, nelle *Ultime cene* dell'età successiva non si affideranno più concetti così alti a un simile «bestiario» simbolico, eliminando il particolare per sottolineare piuttosto il nucleo eucaristico principale.

Ma questo significa anche mortificare un meccanismo di spicciola rassicurazione messo a punto nei secoli dalle ansie e dalle sofferenze materiali e spirituali dei fedeli, evidentemente non corrisposte del tutto dall'azione capillare della Chiesa, e fatto di piccole azioni quotidiane vigorosamente supportate da devozioni particolari, gesti rituali, preghiere specifiche, anche interagenti in profondità con le immagini che punteggiavano i centri abitati, vistose nei loro ricchi colori, a differenza del grigio e bruno mondo della vita quotidiana. Di questo stato d'animo collettivo, credulone ma soddisfatto, rende testimonianza l'*Elogio della follia* di Erasmo, che fin troppo facilmente ironizza su quanti

«si sono convinti (idea stupida, ma che li tiene allegri) che, dato uno sguardo a una statua o a una pittura di S. Cristoforo, quella specie di Polifemo, per quel giorno non moriranno, oppure salutata una Barbara scolpita con le parole giuste, torneranno dalla battaglia sani e salvi, oppure, andando incontro a S. Erasmo nei giorni prescritti, con le candeline prescritte e le preghierine prescritte, in breve diventeranno ricchi»⁶¹.

⁵⁹ Si veda L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine», p. 49.

⁶⁰ Sul particolare, si vedano M. VELLO, «Le Ultime Cene», pp. 149-172; D. RIGAUX, «La Cène aux écrevisses».

⁶¹ ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, p. 145.

- R. ADAMI, S. FERRARI, *Templum Sancti Rochi. Le vicende storico-artistiche della chiesa di San Rocco e della comunità di Volano fra il XV e il XVI secolo*, Calliano, Manfrini Editori, 1992.
- F.M. ALIBERTI GAUDIOSO (a cura di), *Pisanello. I luoghi del Gotico internazionale nel Veneto*, Milano, Electa, 1996.
- G. AMMANN (a cura di), *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck, München-Zürich*, Schnell und Steiner, 1985.
- L. ANDERGASSEN, «Die spätmittelalterliche Verehrung der hl. Anna im lokalen Kult», in *Der Schlern*, 74, 2000, 11, pp. 689-730.
- J.P. ANTOINE, «Ad perpetuam memoriam. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie: 1250-1400», in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age*, 100, 1988, 2, pp. 541-615.
- D. ARASSE, «Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de saint Bernardin de Sienne», in *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, pp. 433-456.
- D. ARASSE, «*Fervebat pietate populus*. Art, dévotion et société autour de la glorification de Saint Bernardin de Sienne», in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 89, 1977, 1, pp. 189-263.
- M. BACCI, «Pro remedio animae». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, GISEM, Ed. ETS, 2000.
- H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1981.
- H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.
- BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, II, a cura di C. CANNAROZZI, Pistoia, Tip. Pacinotti, 1924.
- A. BERTOLINI, G. PANAZZA, *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, III/2, Brescia, Grafo, 1994.
- F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte. Sollicitudini Nostrae di Benedetto XIV (1745) e il caso di Crescenzia di Kaufbeuren*, Casale Monferrato, Marietti, 1986.
- L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- F. BORROMEO, *Della pittura sacra*, a cura di B. AGOSTI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994.
- M. BOTTERI OTTAVIANI, «Testimonianze di pittura murale nel Trecento e Quattrocento», in A. CASTAGNETTI, G.M. VARANINI (a cura di), *Storia del Trentino*, III, *L'età medievale*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 667-690.
- P. CASTELLI, «Il doppio significato. L'ostensione della vulva nel Medioevo», in S. BERTELLI, M. CENTENNI (a cura di), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, pp. 199-223.
- P. CAUCCI VON SAUCKEN (a cura di), *Guida del pellegrino di Santiago*, Milano, Jaca Book, 1989.
- M. CAVANA, «Lapide con presunta lettera di Gesù Cristo», in G. WOLF, C. DUFOUR BOZZO, A.R. CALDERONI MASETTI (a cura di), *Mandilyon. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Genova-Milano, Skira, 2004, pp. 68-71.
- E. CHINI, «L'arte nelle Giudicarie Esteriori», in A. GORFER (a cura di), *Le Giudicarie Esteriori. Bagnale. Bleggio. Lomaso*, Trento, Consorzio Elettrico Industriale di Stenico, 1987, pp. 3-96.
- E. CHINI, *Affreschi a Fondo fra Trecento e Cinquecento dopo il restauro*, Trento, Comune di Fondo, 1989.
- M. COLLARETA, «Forma fidei. Il significato dello stile negli arredi liturgici», in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Ori e argenti dei Santi. Il tesoro del Duomo di Trento*, Trento, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, 1991.

- L. DAL PRÀ, «L'immagine di Simonino nell'arte trentina dal XV al XVIII secolo», in I. ROGGER, M. BELLABARBA (a cura di), *Il principe vescovo Johannes Hinderbach (1465-1486) fra tardo Medioevo e Umanesimo*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 445-482.
- L. DAL PRÀ, «"et provvedere con l'aiuto di Dio, che il fuoco non andasse crescendo". Per una lettura dell'arte sacra tra tardo Rinascimento e Barocco nel Principato vescovile», in L. DAL PRÀ (a cura di), *I Madruzzo e l'Europa. I Principi vescovi di Trento tra Papato e Impero. 1539 - 1658*, Milano - Firenze, Charta, 1993, pp. 213-237.
- L. DAL PRÀ, «La "morte villana". Devozione, controllo ecclesiastico e cultura artistica in un ciclo affrescato alla fine del Trecento», in E. CURZEL (a cura di), *In factis mysterium legere. Miscellanea di studi in onore di Iginio Rogger in occasione del suo ottantesimo compleanno*, Bologna, Ed. Dehoniane, 1999, pp. 577-604.
- L. DAL PRÀ, «"Per sua devozione". Considerazioni iconografiche sui dipinti murali esterni della Valle di Fassa», in A. MURA (a cura di), *Pittura murale in Val di Fassa*, Trento, Comprensorio Ladino di Fassa, 2000, pp. 23-31.
- L. DAL PRÀ, «La cultura dell'immagine nel Trentino. Il sacro», in L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2002, pp. 30-77.
- L. DAL PRÀ, «"Il tutto ben lavorato e in buona e laudabile forma". Aspetti dell'altaristica trentina dopo la riforma cattolica», in A. BACCHI, L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2003, pp. 32-85.
- L. DAL PRÀ, E. CHINI, M. BOTTERI OTTAVIANI (a cura di), *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2002.
- L. DAL PRÀ, P. PERI, «Abbigliamento e santità. Il ciclo di san Giuliano Ospitaliere della Cattedrale di Trento e la famiglia Borgonuovo», in L. DAL PRÀ (a cura di), *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2006, pp. 173-197.
- L. DAL PRÀ, «Da Caino a san Paolo. Itineranza "trentina" e temi iconografici alla fine del Duecento nel Maestro di Cengia», in D. RIGAUX (a cura di), *D'une montagne à l'autre. Etudes Comparées*, Grenoble, Centre de Recherche sur l'Histoire de l'Italie et des Pays Alpains CRHIPA, 2002, pp. 98-113.
- L. DAL PRÀ, «La conversione di san Paolo ed altre storie. Il microcosmo pittorico dell'eremo», in L. DAL PRÀ (a cura di), *Affreschi medievali in Trentino. L'eremo di S. Paolo a Ceniga e il suo restauro*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2003, pp. 53-79.
- L. DAL PRÀ, «Tre cicli restaurati in Trentino: S. Paolo di Ceniga, S. Croce di Bleggio e Ss. Vittore e Corona di Tonadico», in H. STAMPFER (a cura di), *Romanische Wandmalerei im Alpenraum*, Bolzano, Südtiroler Kulturinstitut, 2004, pp. 149-178.
- B. DE GAIFFIER, «La légende de Saint Julien l'Hospitalier», in *Analecta Bollandiana*, 63, 1945, pp. 145-219.
- A. DE MARCHI, «Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo», in A. DE MARCHI, T. FRANCO, S. SPADA PINTARELLI (a cura di), *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, Trento, Temi Editrice, 2000, pp. 47-75.
- U. DÜRIEGL, *Die Fabelwesen von St. Jakob in Kastelaz bei Tramin. Romanische Bilderwelt antiken und vorantiken Ursprung*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 2003.
- A. EGGER, «Das höchste Kunstproblem: die Darstellung der Dreieinigkeit. Mit besonderer Rücksicht auf Südtirols Kunst», in *Der Schlern*, 24, 1950, 3, pp. 100-107.
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di L. D'ASCIA, Milano, Rizzoli, 1989.
- G. FERRI PICCALUGA, «Il ruolo dei Francescani in Vallecamonica», in D. RIGAUX (a cura di), *Peintures murales des églises alpines (XIIIe-XVIe siècle)*, Roma, 1994 *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age*, 106, 1994, 1, pp. 127-139.
- D. FLORIS, «Argenti e tessuti», in M. BOTTERI (a cura di), *La chiesa di S. Maria Assunta ad Arco*, Trento, Museo Civico di Riva del Garda, 1992, pp. 194-239.
- A. FOLGHERAITER, «Una storia oltre la pietra», in *Strenna Trentina*, 1996, p. 105.

- H. FUHRMANN, «Von „schlimmen Tod“ oder wie das Mittelalter einen „guten Tod“ herbeiwünschte», in H. FUHRMANN, *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*, München, Beck, 1996, pp. 205-224.
- B. GEROLA, «Il culto di S. Leonardo ed i suoi ex-voto nei XIII Comuni», in *Il Folklore italiano*, 5, 1930, 3-4, pp. 99-125.
- G. GIACOMUZZI (a cura di), *Val di Fiemme. Storia, arte, paesaggio*, Trento, Temi Editrice, 2005.
- C. GILBERT, «The Archbishop on the Painters of Florence, 1450», in *The Art Bulletin*, 41, 1959, pp. 75-87.
- A. GRAF, «San Giuliano nel “Decamerone” e altrove», in G. BONFANTI (a cura di), *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 177-184.
- A. GRAF, «La credenza nella fatalità», in G. BONFANTI (a cura di), *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 279-292.
- GREGORIO DI TOURS, *Liber II de virtutibus sancti Martini episcopi*, in W. ARNDT, B. KRUSCH (a cura di), *Gregorii Turonensis opera* (MGH., *Scriptores Rerum Merovingicarum*, I, 2).
- G.J. HOOGEWERFF, «“Vultus trifons” emblema diabolico, immagine improba della santissima Trinità (saggio iconologico)», in *Rendiconti della Pontificia Accademia romana di Archeologia*, 19, 1942-43, pp. 205-245.
- M. IBSEN, «Il Rinascimento», in M. CORRADINI (a cura di), *Il Garda. Segni del sacro*, Salò, Comunità del Garda, 2004, pp. 103-141.
- I legni antichi delle genti del Trentino*, a cura di U. RAFFAELLI, Ivrea, Priuli & Verlucca, 1990.
- JACOPO DA VARAGINE, *Legenda Aurea*, a cura di A.L. VITALE BROVARONE, Torino, Einaudi, 1995.
- C. MARCORA, «Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio», in *Baronio e l'arte*, Sora, Centro Studi Sorani, 1985, pp. 189-244.
- P. MARSILLI, *La cappella di S. Anna a Roveré della Luna*, Trento, G. Weber Servizi Editoriali, 1994.
- P. MARSILLI, «Di san Leonardo, della sua chiesa a Lisignago in Val di Cembra e della iconografia della Trinità prima del Concilio di Trento», in *Ritrovare a San Leonardo. Raccolta di scritti sulla Chiesa di S. Leonardo e la SS. Trinità*, Lavis, Lisignago Iniziative, 2002, pp. 19-25.
- H. MENARDI, «Der “Feiertagschistus” im altem Tirol», in *Per Aldo Gorfer*, Trento, Assessorato Beni e Attività Culturali, 1992, pp. 679-686, ristampato in traduzione italiana in *SM Annali di San Michele*, 5, 1992, pp. 173-182.
- C. NASELLI, «Diffusione e interpretazione del “Paternostro” di S. Giuliano in Sicilia», in *Atti del III Congresso Nazionale di arti e tradizioni popolari*, Roma, 1936, pp. 255-268.
- M. OBERZINER, «Il Paternoster di San Giuliano», in *Lares*, 4, 1933, 1-2, pp. 10-25.
- G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, Libreria Editrice Vaticana, 2002.
- B. PASSAMANI, «Saggio inventariale della Collegiata di Arco», III, in *Studi Trentini di Scienze Storiche*, 43, 1964, 1, pp. 41-56.
- B. PASSAMANI (a cura di), *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, IV, Gianico, La Cittadina – Consorzio dei Comuni del BIM di Valle Camonica, 2000.
- M. PASTOUREAU, «L'uomo rosso. Iconografia medievale di Giuda», in IDEM, *Medioevo simbolico*, Bari, Laterza, 2005, pp. 178-190.
- F. PATETTA, «Una pretesa lettera di Gesù Cristo in un'iscrizione ligure dell'Alto Medio Evo», in *Storia di Genova dalle origini al tempo nostro*, II, Milano, Garzanti, 1941, pp. 283-308.
- A. PONCELET, «Boémond et S. Léonard», in *Analecta Bollandiana*, 31, 1912, pp. 24-44.
- D. RIGAUX, «Tra devozione e superstizione. Gli affreschi esterni delle chiese trentine (fine XIV - metà XVI secolo)», in A. VAUCHEZ, A. PARAVICINI BAGLIANI (a cura di), *Poteri carismatici e informali: chiesa e società medioevali*, Palermo, Sellerio, 1992.

- D. RIGAUX, «La Cène aux écrevisses: une image spécifique des Alpes italiennes», in L. ROMERI (a cura di), *I gamberi alla tavola del Signore*, Trento, Gruppo Culturale Civis, 2000, pp. 11-28.
- D. RIGAUX, *Christ du dimanche. Vie et mort d'une image alpine*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- F. RIGON, *Triadi: plurale femminile*, in IDEM, *Arte dei numeri. Letture iconografiche*, Milano, Skira Editore, 2006, pp. 33-50.
- J.-C. SCHMITT, «La culture de l'ïmage», in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1996, pp. 3-36.
- S. SIBILLE-SIZIA, «Il Cristo della domenica», in *Sot la nape*, 44, 1992, 1-2, pp. 5-20.
- S. SIBILLE-SIZIA, «No si lavore la fieste», in *Sot la nape*, 46, 1994, 4, pp. 45-57.
- C. STROCCHI, «La pittura murale dall'alto Medioevo al Duecento», in A. CASTAGNETTI, G.M. VARANINI (a cura di), *Storia del Trentino. III. L'età medievale*, Bologna, Il Mulino, 2004, pp. 646-665.
- E. TOMASI, *La "meditata rifabbrica" ovvero Noterelle d'archivio sulla casetta veneta in Piazza Cal di Ponte di Mori e sull'affresco quattrocentesco che l'adornava fino al 1913*, Rovereto (Trento), Litografia Stella, 1998.
- F. TONELLA REGIS, «La Valsesia: una valle esemplare», in D. RIGAUX (a cura di), *Une mémoire pour l'avenir. Peintures murales des régions alpines*, Novara, Interlinea, 1997, pp. 53-63.
- P. TOSCHI, «Intorno al Pater Noster di S. Giuliano», in *Lares*, 4, 1933, 3, pp. 60-63.
- M. VELLO, «Le Ultime Cene con gamberi in affreschi tardogotici del Feltrino, del Trevigiano e del Trentino: problemi iconografici», in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, 107, 1994-5, pp. 149-172.
- S. VERNACCINI, *Baschenis de Averaria. Pittori itineranti nel Trentino*, Trento, Temi Editrice, 1989.
- U. WESTFEHLING (a cura di), *Die Messe Gregors der Grosses. Vision, Kunst, Realität*, Köln, Wienand, 1982.
- R. WILDHABER, «Der Feiertagchristus als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung», in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 16, 1956, pp. 1-34.

Cappuccetti rossi trippali, selvaggi e stregoneschi dal Delfinato a Šebesta e oltre...

di Christian
ABRY
e
Alice
JOISTEN

Dal Delfinato ai mòcheni tra fiabe e leggende

*Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*¹ è un regalo che abbiamo ricevuto con emozione dallo stesso Šebesta che, non conoscendoci, aveva voluto consegnarcelo di persona, condotto a noi da Roberto Togni in occasione dell'invito da parte di Giovanni Kezich al Seminario Permanente di Etnografia Alpina dedicato a Robert McC. Netting del settembre 1996². Ci abbiamo messo del tempo per trarne profitto: lo testimonia, quasi dieci anni più tardi, questo omaggio che giunge sfortunatamente dopo la recente scomparsa di Šebesta, un omaggio che gli dovevamo, dopo quello resogli da Kezich nel numero di *Le Monde Alpin et Rhodanien* dedicato ai *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes*³, numero con cui abbiamo festeggiato i trent'anni della nostra rivista.

Le regioni alpine possono vantare una notevole «preistoria» di raccolta di fiabe e leggende di tradizione orale, dalle *Mirabilia* di Gervais de Tilbury (XIII secolo) nel Regno di Arles, al Delfinato⁴, fino a *Märchen/Sagen Sammler*, dal Rinascimento ai secoli XVII-XVIII, al tempo del famoso itinerario elvetico del medico copernicano Scheuchzer⁵. Le prime raccolte nel senso moderno dei Grimm si datano alla metà del XIX secolo: in Austria, dove si distinguono i fratelli Zingerle, nel Tirolo (e più tardi nel Veneto⁶, negli anni 1920), ma molto presto anche in Baviera e in Svizzera.

La valle dei Mòcheni, questa valle bilingue del Trentino, ha regalato a Ignaz Vinzenz Zingerle una delle prime versioni di *Cappuccetto rosso* abbastanza differente da quella della tradizione letteraria: *Stempe und das Kind*⁷. Più di mezzo secolo dopo, la raccolta originale del Bèpo Šebesta, iniziata su un magnetofono a filo a partire dal 1949, frutto di ventidue anni di ricerche – i testi in dialetto romanzo oppure in dialetto tedesco



¹ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*.

² G. KEZICH, P.P. VIAZZO, *Equilibri sulle Alpi*.

³ C. JOISTEN, A. JOISTEN, *Fondateurs et acteurs*.

⁴ J. LE GOFF, «Une collecte ethnographique».

⁵ J.J. SCHEUCHZER, *Ouresiphoites Helveticus*; cfr. R. SCHENDA, H. TEN DOORKAT (a cura di), *Sagenerzähler*.

⁶ A. VON MAILLY, *Leggende del Friuli*.

⁷ I.V. ZINGERLE, *Sagen aus Tirol*, n. 44, pp. 28-29, tradotta in G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda*, pp. 35-36.

sono tutti tradotti in italiano – ancora in maniera esemplare le versioni di questa fiaba nell'ambito delle «credenze» sugli esseri selvatici e/o rituali. Esseri dai quali si tengono lontani i bambini ma anche gli adulti, perché ambedue rischiano, anziché il lupo del lieto fine del *Cappuccetto rosso* dei Grimm, una gastrotomia⁸. E una pancia aperta, non per metterci i sassi. Ma per un'imbottitura di stoppa, messa lì dopo l'eviscerazione, dopo che gli intestini sono stati svolti e filati dalle guardiane dell'interdizione dal lavoro notturno nei giorni di festa, *Spinnstubenfrauen* o «Vecchie col fuso»⁹, che appare nella *stua/stalla* o fuori di essa. Sono esseri del tipo *Berchta* o *Percht*¹⁰, come la *Befana* o le *Donathe dell'Oriente*, la *Mantovana*, la *Reddösa*, delle Alpi venete¹¹. Brückner ha pubblicato un'immagine della fine dell'Ottocento, stampata ad Augsburg, con la *Butzen-Bercht* che dice:

«so will ich haspeln
Die Därme aus dem Bauch, und ihn hernach mit Raspeln
Und Hechteln füllen ein».

E il compagno, il *Kinder-Fresser*, dice:

«[ich] zernage das Gedärme,
Herz, Leber, Lung und Bauch»¹².

Nella val di Fassa, la *Bregostana* è golosa degli intestini della vacca tanto da strapparli alla donna che li sta lavando, per mangiarseli con tutto il loro contenuto¹³. La punizione di una ragazza di costumi cosiddetti «facili» sono le budella arrotolate intorno all'aspo da parte del suo bel seduttore, che è il diavolo¹⁴. Punizione assolutamente reale per il reato di forestazione in antica Baviera¹⁵, dalla quale vengono i mòcheni.

Per le Alpi francesi, a parte due raccolte locali a Dingy (Alta Savoia) e a Villard-Reculas (Isère) per opera di due pionieri, Félix Fenouillet¹⁶ e Yvonne Sévoz¹⁷, si è dovuta attendere la seconda metà del XX secolo, epoca in cui Charles Joisten, molto prima di diventare conservatore presso il Musée Dauphinois, intraprese una ricerca sistematica sulle tradizioni

⁸ EM = *Enzyklopädie des Märchens*, 5, 740-744.

⁹ R. BATTAGLIA, «La "Vecchia col fuso"».

¹⁰ M. RUMPF, «Spinnstubenfrauen».

¹¹ D. PERCO, C. ZOLDAN (a cura di), *Leggende e credenze*, pp. 59, 63, 65, 72, 73, 75.

¹² W. BRÜCKNER, 1975, illustrazioni 114 e 113.

¹³ H. DE ROSSI, *Fiabe e leggende*, pp. 177, 233.

¹⁴ Cfr. S. THOMPSON, *Motif-Index*, Q469.7. *Punishment: twisting entrails from body*.

¹⁵ EM, 5, 743.

¹⁶ F. FENOUILLET, 1988, integrata nelle opere da A. Van Gennep; cfr. C. JOISTEN, A. JOISTEN, *Contes populaires de Savoie*.

¹⁷ Y. SÉVOZ, «Contes populaires».

orali nella Savoia e nel Delfinato, riempiendo il vuoto quasi totale che, a dire dello stesso Van Gennep, caratterizzava questa regione. Il risultato superò tutte le aspettative, tanto nell'ambito della fiaba¹⁸ che in quello della leggenda¹⁹.

Senza dimenticare la distinzione tra i due generi – di solito, la fiaba (*Märchen*) sviluppa una trama non datata e non localizzata, in cui si esprime una vera e propria «arte della parola», mentre la leggenda (*Sage*) è sempre implicata, in modo più o meno diretto, con credenze localizzate, alle quali si ritiene o meno di aderire – possiamo individuare nella raccolta del *Bèpo Fiaba-leggenda* molti scambi endemici, che mostrano su materiale orale concreto come, in un contesto vivo di narrazione quale quello che il *Bèpo* ci ha trasmesso per la valle del Fèrsina, il confine tra questi due generi non sia mai a tenuta stagna.

Un Cappuccetto rosso fondamentalmente truculento e selvaggio

Tutti conoscono la *Cappuccetto rosso* resa popolare da Perrault²⁰, ispirata da una tradizione orale francese, che sarà ripresa dai Grimm²¹. Ma senza trasmetterne gli episodi più scioccanti, del genere più truculento²².

In Francia come in Italia – nel Tirolo e in Abruzzo – se ne incontrano tuttavia alcune versioni che non sono state profondamente influenzate da quella a stampa, e dove se ne sono conservati il carattere selvatico e

¹⁸ C. JOISTEN, *Contes populaires du Dauphiné*; C. JOISTEN, A. JOISTEN, *Contes populaires du Dauphiné*.

¹⁹ C. ABRY, A. JOISTEN (a cura di), *Êtres fantastiques dans les Alpes*; A. JOISTEN, C. ABRY, *Êtres fantastiques des Alpes*; C. JOISTEN, N. ABRY, A. JOISTEN, *Êtres fantastiques du Dauphiné. Patrimoine narratif de l'Isère*; C. JOISTEN, N. ABRY, A. JOISTEN, *Êtres fantastiques du Dauphiné. Patrimoine narratif de des Hautes-Alpes*.

²⁰ È la fiaba-tipo 333 del catalogo internazionale. Uther (2004) abbandona *The Glutton* di Aarne-Thompson e riprende il motivo celebre ma di tradizione discussa *Little Red Riding Hood*; il tipo italiano *Catarinella*, prima distinto in 333A, vi è d'ora in poi integrato. La versione di Zingerle, riportata da Marianne Rumpf nella sua pubblicazione nel 1989 della monografia su *Rotkäppchen*, tradotta per Šebesta (pp. 25-26), è stata dimenticata dall'*Indice delle fiabe* [...] di Aprile (2000), in cui per i tipi 333-333A non figura per il Trentino-Alto Adige (p. 502), che Schneller per la Valsugana, Bolognini per la val Rendena e Bellotto per Luserna (ma non le due versioni di Bacher). Eppure, è stato dimenticato Šebesta: prima di tutto dalla monografia di Rumpf (1989), poi dall'*Indice* di Aprile (2000), e di conseguenza dal nuovo catalogo internazionale di Uther (2004). Dimenticato infine dall'*Enzyklopädie des Märchens* (2004, 11, 854-868), quando invece l'articolo ricchissimo di C. Shojaei Kawan, *Rotkäppchen* cita sette volte le versioni di C. Joisten, che hanno tanto in comune con il mondo narrativo della valle del Fèrsina. La sola menzione in ambito francese sarà quella di G. Sanga (1986), come una raccolta «de qualité excellente» (p. 172).

²¹ Cfr., da ultimo, H.-J. Uther, «Zur Überlieferung».

²² In inglese *gore*; per questo aspetto nella storia letteraria della pedagogia della paura, cfr., da ultimo, J. Kaiste, *Das eigensinnige Kind*, p. 193.

la «trippa»²³. È ciò che aveva notato giustamente Paul Delarue²⁴ in un importante studio su questo tipo²⁵. Così nel Tirolo italiano, *El cappelin rosso* (Valsugana), che porta alla nonna gli ingredienti per la zuppa, s'imbatte nell'*Orco*.

L'orco, arrivato nella casa «entrò, uccise e divorò la vecchia e si mise nel suo letto; non prima di aver appeso gli intestini della vittima alla porta, al posto del cordone del batacchio, e di averne deposto il sangue, i denti e le mascelle nella credenza. ... La bambina volle aprire la porta, ma notando che stava tirando qualcosa di molle, disse: "Oh, cara nonna, come è molle questo!" – "Tira e taci, sono gli intestini di tua nonna." – "Ma che dici?" – "Tira e taci!"».

Lo stesso dialogo continua quando l'orco invia la bambina a cercare nella credenza il riso (i denti), due fette di carne (le mascelle) e il vino (il sangue):

«"Mangia e taci ... Bevi e taci"»²⁶.

Si può notare che il predatore è qui un essere fantastico, come in altre versioni più o meno lontane. Sempre nel Trentino, la *Stempa* di Zingerle, tradizionalmente rapitrice di (una) bambina nella sua caverna, teneva a farsi passare per la *Nuna*. Anche la zia del tipo vicino *Catarinetta*²⁷ è «una brutta strega». E nel racconto ancora più simile alla *Stempa*, questo di *Tütschele Mariüschele* a Luserna²⁸, la cui buona nonna (*die liebe Grossmutter*) si rivelava essere la temuta donna selvatica (*das wilde Weib*). Queste «donne selvagge» sono molto pericolose come le loro consorelle, la *Graonstana* (*Graustein*) e la *Zubiana* presenti anche nella valle dei Mòcheni. In Carinzia è la *Babu*, un superorco, un *supercroquemitaine*. Nel Nivernese il *bzou* (forma di *berou*, *varou*, lupo mannaro). Molto più lontano – dice anche il Delarue, rassegnato da Marianne Rumpf – in Estremo Oriente è tigre o femmina della tigre, pantera, volpe, orso, spirito, demone, strega.

Visceri e anima

L'episodio di cannibalismo è presente anche nelle numerose versioni dove il predatore è, più comunemente, un lupo. Così nell'Alto

²³ EM, 11, 858: «grausige, sexuelle ... skatologische elemente».

²⁴ P. DELARUE, «Les contes merveilleux».

²⁵ Per quanto riguarda la Francia cfr., da ultimo, M.-L. TENÈZE, in M.-L. TENÈZE, P. DELARUE, 2000, pp. 98-111; per il catalogo, P. DELARUE, M.-L. TENÈZE, *Le conte populaire français*, pp. 373-383.

²⁶ C. SCHNELLER, *Märchen und Sagen*, pp. 9-10, *Das Rothhütchen*; raccolto in italiano, pubblicato in tedesco; traduzione francese di Delarue, 1951, pp. 257-258; brano restituito qui in italiano.

²⁷ C. SCHNELLER, *Märchen und Sagen*, pp. 8-9.

²⁸ J. BACHER, *Die deutsche Sprachinsel*, n. 17, pp. 109-110.

Delfinato, quando la bambina arriva dalla nonna, il lupo le dice di far cuocere il sangue, i sanguinacci, in breve «ciò che c'è» nella casseruola: e così: «*Fricon, fricasse, / Le sang de ta grantasse*» («Tagliuza, spezzetta, / Il sangue della nonnetta»²⁹).

Questi visceri rinviano a un'operazione culinaria molto particolare – ben individuata da Verdier³⁰ – la cottura della fricassea o dei visceri (frattaglie, cibreo ecc.), ossia dell'insieme delle interiora (polmoni, fegato, ecc.), di solito quelle del porco al momento del sacrificio: una fricassea che è oggetto di preparazioni offerte e apprezzate, con sangue, sanguinacci, rete (si osservi, nelle macellerie, l'opera d'arte che si fa della testa del maiale...) ³¹.

Ma nelle Alpi, queste interiora sono state utilizzate anche per pratiche di stregoneria che rinviano all'antica credenza secondo la quale esse sono la sede dell'anima, dell'afflato, della forza vitale³². Così questo racconto del Briançonnais, che partecipa affatto della finzione propria di un racconto vero:

«Una strega di Dormillouse faceva morire regolarmente i bambini di una famiglia dei Viollins quando raggiungevano l'età di due o tre anni. Un giorno, il padre dissotterrò il corpo di uno dei suoi figli, l'aprì e ne uscì la fricassea (fegato, in dialetto *fèdji*) che fece bruciare. In quel momento arrivò la strega, ma aveva tanto male al fegato che non aveva la forza di stare in piedi. Diceva: "Datemi qualcosa da mangiare, altrimenti muoio". Se fosse stata soddisfatta la sua richiesta, il male le sarebbe passato»³³.

Il dialogo formulare di questi Cappuccetti rossi molto «viscerali», caratterizzati da un'offerta di visceri da parte del predatore – offerta che alla fine permetterebbe a quest'ultimo di incorporare due principi di vita:

²⁹ C. JOISTEN, *Contes populaires du Dauphiné*, n. 48, con varianti, 48.2, 3, 5, 6, 10, 19-21; EM 11, 860, nota 73.

³⁰ Y. VERDIER, «Le Petit Chaperon rouge».

³¹ Vogliamo citare qui Pietro Clemente: «Quando negli anni '70 ... ho raccolto testimonianze e documenti sulla "conservazione delle carni" in Toscana, nel quadro di un'inchiesta europea su questo tema ..., mi sono imbattuto in un mondo di *bricolage* levistraussiano, o di saperi istintuali ginzburghiani, e al tempo stesso di ricchissima varietà locale, basata su elementi comuni. Il salame è – in un certo qual senso – come la fiaba, che ha comuni riconoscibili intrecci in varie aree, ma si specifica localmente sia in varianti di nomi e toponimi, sia in innesti di motivi diversi, sia in stili narrativi territoriali. Certo il salame è un po' meno universale della fiaba, ma il paragone rende l'idea ed apre il campo a una irriverente connessione – nel mondo levistraussiano – tra pensiero mitico e grasselli del maiale mescolati con carni e spezie». L'inchiesta citata [curata in Italia da Enrica Delitala, apparsa nel *Bollettino del Repertorio e dell'Atlante Demologico Sardo* (BRADS), 9, 1979-1980] contiene informazioni su Sardegna, Trentino, Friuli e Venezia Giulia, Veneto, Toscana, Lombardia, Lazio, Abruzzo, e conferma il quadro sopraccennato di *bricolage* locale», (Clemente, 1996, pp. 63-65).

³² Cfr. gli *exta* latini, gli *splanchna* greci e, più in generale i motivi E714.11. *Life (soul) in entrails* e G262.2. *Witch eats person's entrails (heart)*.

³³ Freissinières, Hautes-Alpes, aprile 1962; C. JOISTEN, «Les croyances au diable»; (G257.1(a). *Burning heart of animal, usually one of victims of witch, will bring witch to scene to stop burning. Burning of heart burns witch*).

la nonna nella nipote, una dentro l'altra – non è dunque un semplice gioco di arte verbale, senza un'eco specifica di credenze particolari. Ma del perché, nell'Alto Delfinato e altrove, la bambina possa ascoltare, senza comprenderlo, l'avvertimento del lupo o del corvo – «Tagliuzza, spezzetta...» – la fiaba non dice altro.

Ora, che cosa ci si guadagna a camminare fuori dalla strada maestra della fiaba, addentrandosi nella foresta delle leggende e delle credenze che s'intravede sullo sfondo della raccolta del *Bèpo*?

Bruciare, affumicare o far bollire i visceri genera sofferenza anche a colei o a colui che ha causato del male all'animale o al bambino. Questo avviene nelle Hautes-Alpes, come nel cantone di Uri³⁴, nei Grigioni³⁵, e anche altrove, per esempio nella Lituania dove le streghe tolgono agli umani i polmoni e il fegato³⁶, o nell'Azerbaigian, con l'*Albasty*, essere selvaggio studiato da Benveniste nel 1960, pericoloso predatore del fegato della partoriente³⁷. Si sente dunque, per esempio nel Delfinato, nella Savoia e altrove, una figura malefica vagare e chiamare intorno alla casa mentre in silenzio, sul fuoco, si svolge un'operazione su ciò che, in realtà, è né più né meno che la sua anima. Rispondere, la riscatterebbe da una morte tra atroci sofferenze, che però la può affrancare definitivamente dal suo maleficio.

Ma stregoni e streghe hanno talvolta visceri molto resistenti ovvero impossibili da distruggere³⁸. Nel Tirolo colei che ha abbandonato i visceri, prima di andarsene come ogni vigilia di Pentecoste per un volo notturno attraverso il grande camino in cui si affumica la carne, sarà distrutta perché un giovane avrà squarciato queste interiora (*Eingeweide*, «*Eingeräusch*») con la lama del suo coltello³⁹.

La fiaba, nella sua trama fittizia, non può evidentemente raccontare a tutti che un tale ha cercato di ammazzare un vicino che gli faceva morire i vitelli o i bambini: questo, può invece raccontarlo una credenza, più o meno direttamente, senza esplicitare le circostanze vere e proprie di un tale accadimento.

Cappuccetti rossi presso i selvaggi cannibali e le streghe della canapa

Quale delle narrazioni della raccolta del *Bèpo* può illustrare più sinteticamente gli scambi endemici tra fiaba e leggenda, meglio di questo

³⁴ J. MÜLLER, *Sagen aus Uri*, nn. 898-901 e 1404-1409.

³⁵ A. BÜCHLI, *Mythologische Landeskunde: Index* p. 71: *Fleisch des verhexten Tieres räuchern/verbrennen*.

³⁶ A.J. GREIMAS, *Des dieux et des hommes*, pp. 82, 112-115.

³⁷ «Azerbaijan klassik edebijati kitabhanasy 20 childe», 1, p. 9.

³⁸ S. THOMPSON, *Motif-Index*, G275.3.2. *Witch's heart (lungs, stomach) impossible to burn*.

³⁹ I.V. ZINGERLE, *Sagen aus Tirol*, n. 722, p. 409.

esempio qui sotto? È scelto tra molti, per rafforzare l'idea che il confine fra i due generi, in un contesto «vivo» di narrazione, come quello della valle dei Mòcheni, non sia veramente a tenuta stagna.

Di seguito, riportiamo la trascrizione di Šebesta (1)⁴⁰ e la trascrizione della registrazione, gentilmente fatta per noi da Daniela Perco (2)⁴¹.

(1) *Là fòra en Fieròz, al tempo che i contava ancor i bisnóni, gh'era su sul Kiefereck en mas taià fòra, dove i viveva l'inverno e l'istà, e lì 'na mama la gaveva 'na matelota granda; la sarà stada sei, sete ani.*

E allora en quel tempo lì usava farse i linzòi di sè stese. I somenava cànef e, dopo per far, i la taiava, i la meteva via, a maseràr se diseva, e dopo i toleva la prechel per sbregarla fòra e dopo i la ga sfinada fòr de pù con la kemp.

(2) Šebesta: *Cóm'èrela la stòria che i gavéa dit quél dela cànapa?*

– *Bèn! Qués chì l'è la stòria dela Graonstana, come che ghe digo nò, là fòra in Fieròz, a un tèmpo che i contava ancóra i bisnòne nò, l'era su sul Chiserèch, an mas isolato ndòve che i vivéva l'invèrn e l'istà, e lì na mama la gavéva na matalata granda, la sarà stada sèi sète ane.*

E alóra in quél tèmpo lì i usava per farse i linzòi di sé stésse, i somenava la cànapa e, dòpo per far..., i la taiava e i la metéva via cossi a maseràr, se diséva nò, e dòpo i toléva la prechél parché mì par taliàn no sò dirghe come che l'era...

– Šebesta: *La gràmola*

– *La gràmola, èco, per sfinarla fòra, e dòpo i la gà...*

– Šebesta: *Sì con quél pèten gròs i la gà sfinada fòra ancóra de pù, cardatòio...*

– *Sì*

– *Moglie: De kèmp*

– Šebesta: *La kèmp*

– *La kèmp, sì.*

E dòpo ghè vegnù rènt la Graonstana. La matalata l'era via per i prade a zugàr.

Alóra la Graonstana la gà ciapà la mama e la la gà sbregada su; la gà més i tripe e la tèsta e el sangue ten una granda scudèla e l'altra la gà magnà e la se gà més tel lèt.

Alóra l'è vegnù sta pòpa, la dis: – Mama, la dis, són famà.

La dis: –Tel armadio ghè dènt, la dis, frigolòte.

E l'è vardà dènt e la gà vist i tripe, la tèsta e el sangue.

La dis: – Mama! Gò de bisògn a chegàr.

– *Chèga te la man e butel via!, la dis.*

– *Mama! Gò de bisògn a pissàr.*

E dòpo l'è dit: – Pissa te la man...

– Šebesta: *Sì trà fòra dal lèt...*

– *...e bùtela via.*

E dòpo la gà dit: – Scògno ndar fòra!

La dis: – Pèta che végno mì.

Alóra la è vegnuda su, fòra dal lèt e la lo gà tacà te na sóga en ten zóch e la lo gà lassada là sta pòpa fin avante lus.

E la Graonstana la dis: – Gàt chegà?

⁴⁰ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina*, 1980², 2006³, pp. 23-24.

⁴¹ Registrazione bobina Basf 13 cm, velocità 4,5. Voce maschile.

– Ancóra nò, la gà dit.

– Gàt chegà?

– Ancóra nò.

E avanti lu el se gà trovà an cortelét picol, per taiarghe via sto cordin nò, sta soghèta, sto spaghèt.

Alóra man a mano nò la gà pu sentù gridàr la pòpa, se la gà chegà o nò, parché l'èra ormai pu lontana éntro pa ndar zó vèrs a Jóppe.

Alóra la Graonstana la va in fòndo al lèt e la mònta su sta gràmola e drio patatùl, patatùl, patatùl, patatùl!

La pòpa l'è vegnuda gia a vègner zó dai sói nòne ai Jóppe e la ghe gà contà la stòria.

Alóra li i suoi nòne i se gà més tel lèt, con dènt la pòpa en metà e sula testiera del lèt ghèra an gat mòro, pòst là sóra nò, e intórn al fogolàr i gavéva tute de quèi mèze gusci, scòrze di óf i gà més entórn al fogolàr copèrto li e dòpo la è vegnuda e la gà vardà dèntro e la gà dit:

– Se non te sarèssè ndóve che te sé, la dis, te sbregheria su a tòche, la gà dit, e mi ricòrdo, la dis, la sélva de Frasselónch nòve vòlte pra, nòve vòlte sélva e nòve vòlte camp, la dis, ma tante avèze intórn al fogolàr, come chi, no me ricòrdo mai!

E lì l'è sparida.

Non ci si meraviglierà che l'edizione del *Bèpo* non riporti tutte le interazioni, specificatamente tecniche sulla lavorazione della canapa, presente una sola volta nella narrazione.

Il *corpus* contiene altre versioni più «canoniche», con il dialogo cannibalico⁴², dove il dialogo della cacca come scappatoia⁴³, non è stato abbreviato, volontariamente non estensivamente ripetuto dal *Bèpo* nella sua pubblicazione⁴⁴. Altre versioni sono molto più sviluppate, e contengono ovviamente anche lo scambio di battute che si svolge a letto, a proposito delle parti del corpo del predatore – pelosità, unghie, denti... non sempre «per mangiarti meglio», ma «per sfilacciare la stoppa», come i denti da fachiro del pettine per la canapa o scapecchiatoio⁴⁵ –. E anche il dialogo: «“Che orecchie grandi” ... “è per sentirti meglio”, ecc.»⁴⁶ che è dato in alcune versioni⁴⁷. E la minaccia di *sbregàr*, frequente da parte delle *Spinnstubenfrauen*⁴⁸... Tutto proprio come nel Delfinato e oltre.

Se abbiamo scelto questo racconto, è perché esso inserisce in una tecnica tessile una tecnica di stregoneria:

⁴² *Ibidem*, nn. 1-3, 7, 15; S. THOMPSON, *Motif-Index*, G61. *Relative's flesh eaten unwittingly.*

⁴³ S. THOMPSON, *Motif Index*, K551.16. *Woman escapes by ruse: must go to defecate*; K638. *Captive tied to captor escapes by tying end of rope to a post.*

⁴⁴ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda*, n. 1-3, 5, nel 7 è il vomito.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁶ S. THOMPSON, *Motif Index*, Z18.1. *What makes your ears so big? – To hear the better, my child, etc.*; cfr. G214. *Witch with extraordinary teeth*; G219.3. *Witch has long nails.*

⁴⁷ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda*, n. 1-3, nel 7 non a letto.

⁴⁸ S. THOMPSON, *Motif-Index*, E229.1. *«If I were not your next of kin». Ghost tells man that otherwise he would tear him into pieces.*

«Nella Valle dei Mòcheni un tempo, il «gramile» veniva legato alla gramola affinché non potesse servire come cavalcatura alla «strega di casa» o ad altre che attendavano l'attimo di distrazione delle mamme per infilarsi in casa, rubare i piccini e fuggire a cavallo della gramola»⁴⁹.

Bisogna capire che se la «gramola» è il tutto, il «gramile» – parola dell'Italia settentrionale – è la leva frantumatrice⁵⁰ di questa gramola, lama o coltello di legno, che può anche servire alla bambina come cavalcatura per scappare⁵¹.

Per Bèpo e il suo pensiero tecnico – e narrativo: «*Cóm'èrela la stòria che i gavéa dit quel dela canapa?*» – gli attrezzi e i procedimenti della lavorazione della canapa – e lo ha notato bene soprattutto per questa gramola, o *Prechèl*⁵² – sono anche strumenti che possono essere «rovesciati» dagli stregoni. Come il pettine da canapa o *Kemp*: «E se lo rovesciassi?» disse altrove l'incubo a colui che, fisiologicamente paralizzato dal sonno, credeva di proteggersi da questo attacco con quei denti di fachiro drizzati sul suo petto. Infatti durante le battaglie aeree («alla Ginzburg»), gli stregoni che chiamano tempesta, cavalcano la gramola, mentre i loro avversari battono tempesta anche con la gramola per fermarla⁵³. In Romania, la vigilia di Sant'Andrea – il signore dei lupi – bisogna nascondere le gramole per il lino perché gli spiriti non le utilizzino nelle loro battaglie notturne e appendere gramole, cardì e pettini perché i lupi non ne facciano uso per aprire la gola. I lupi (mannari), come in Lituania, ci perseguitano il diavolo durante i Dodici Giorni⁵⁴.

La canapa è presente anche nel dialogo delle parti del corpo. Di qui il dialogo sulle parti sorprendenti della persona della *Stempa*⁵⁵, e in particolar modo sui suoi «...so lange Zähne (denti così lunghi)? – *Ist vom Wergzupfen* (È per sfilacciare la stoppa)»⁵⁶. Anche nel dialogo cannibalico della bambina con la *Graonstana*⁵⁷, sia in maniera isolata, sia come parte «dura» – secondo l'espressione di Marie-Louise Tenèze – del racconto:

«– *Ma l'è didoti* [sono ditini]!

– *Spolpa i didoti* [mangiandoli] *e trali soto la banca* [gettali sotto la panca].

– *Was ist unte de panch* [cosa c'è sotto la panca]?

– *Seiter, seiter ...* [matasse, matasse].

⁴⁹ Aggiunge Šebesta, *Fiaba-leggenda*, p. 24.

⁵⁰ Cfr. D. PERCO (a cura di), *Canapa e lana*.

⁵¹ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda*, p. 27.

⁵² *Ibidem*, p. 24.

⁵³ D. PERCO, C. ZOLDAN (a cura di), *Leggende e credenze*, pp. 60, 85-86.

⁵⁴ I. TALOS, *Petit dictionnaire*, pp. 30, 114, 156.

⁵⁵ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda*, n. 7, p. 35.

⁵⁶ I.V. ZINGERLE, *Sagen aus Tirol*, p. 28.

⁵⁷ G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda*, n. 15, p. 53.

La putelòta l'ha vist le budèle tacade su la zigosta [la bambina vide le interiora (della nonna) appese alla catena].

– *Cosa èlo* [cosa sono]?

– *Aze de stopa* [matasse di stoppa]⁵⁸.

In altre parole, ancora una volta l'essere fantastico prende o fa prendere per capelli di stoppa di canapa gli intestini, passibili in quanto tali di essere crudamente filati.

Ma è soprattutto sulla permeabilità della fiaba alle leggende degli esseri selvaggi che il brano che abbiamo scelto ci permette di concludere, tra molti altri dello stesso *corpus*, con una visione assolutamente dinamica del repertorio narrativo di questa valle.

Poiché, anche se questa *Graonstana* (*Stempa*, *Zubiana*) non è sempre presentata esplicitamente come la moglie dell'*Uomo selvatico* (*Wild Mon*, *Bilmon*, ecc.), la maggior parte dei racconti del tipo 333 evolve o finisce qui in un ambito di «credenza», presentando i motivi propri di quest'ambito narrativo. È quello dell'essere pericoloso ingannato nel mettere le mani nella fenditura dell'albero mentre il suo ingannatore toglie il cuneo⁵⁹; quello della richiesta d'aiuto di Polifemo contro il suo ingannatore che gli ha detto di chiamarsi Me stesso⁶⁰ e, come qui sopra, il motivo dell'essere che rivela la sua età leggendaria alla vista sbalordita di gusci d'uovo disposti intorno al fuoco come piccoli paioli⁶¹.

La trascrizione di Daniela Perco, attesta che *Bèpo* ha evitato di ripetere invece di aver favorito questi elementi «selvaggi». La versione trascritta completa i suoi punti di sospensione – una prima volta per l'astuta scappatoia della caccia e della pipì – e porta con sé – oltre l'apotropismo del gatto nero – il legame narrativo con questo dispositivo dei gusci d'uovo, brusco in questa stessa versione abbreviata⁶².

Le fiabe e le leggende raccolte nelle Alpi sono fortemente radicate nei paesi dei quali portano il segno delle preoccupazioni delle popolazioni che le hanno trasmesse: la raccolta del *Bèpo* ne fornisce prove ricorrenti. Ma è anche altrettanto vero che i temi veicolati appartengono a un fondo narrativo comune molto più ampio. Si trovano non solo in Europa, ma nel continente asiatico – come si è visto per il piccolo *Cappuccetto rosso* – e nelle Americhe. L'orco *Pahpaqalanohsiwi* dei *kwakiutl* della costa occiden-

⁵⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁹ S. THOMPSON, *Motif-Index*, K1111. *Dupe put hands (paws) into cleft of tree (wedge, vise)*; cfr. da ultimo, per questo ambito «forestale», N. ABRY, «L'ours et le piège».

⁶⁰ S. THOMPSON, *Motif-Index*, K602.1. *Fairy child injured by man who says that his name is "Self", Child tells mother, "Self did it"*, ecc.; sull'*Outis* (nessuno) omerico, cfr. C. ABRY, «Omer m'a tuer...».

⁶¹ S. THOMPSON, *Motif-Index*, F321.1.1.1. *Changeling betrays his age when his wonder is excited. Usually pottage is boiled in an eggshell. The changeling: «I shall soon be a hundred years old but I never saw this done before!»*.

⁶² G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda*, p. 24.

le, con il corpo coperto di bocche che fischiano, adora le vostre interiora, ma si lascia addormentare dalle fiabe del rito cannibale *hamatsa*⁶³. Un po' come Sherazade con la sua megacompilazione, giunge a incantare il suo orco-Re... O meglio, l'Hermes *trickster* visto da Ovidio – ladro di capre, narratore-suonatore di una siringa incantatrice, che addormenta i cento o novantotto occhi di Argo che vigila su Io ma che si lascia ammaliare dalla storia della ninfa-Siringa – e infine lo stesso Hermes che pone termine al sonno di Argo toccandolo con il suo caduceo oppiato, prima di decapitarlo. Nella Papuasias sono orchi *Masalai* pericolosi e ingannatori come esseri selvaggi⁶⁴. In Africa, questi visceri che volano dallo stregone – l'*evur* presso i *fang* del Camerun – sono evocati più volte da Boyer, a sostegno della sua teoria cognitiva della religione⁶⁵. Lo spoglio delle numerose raccolte per la classificazione internazionale delle fiabe di Aarne & Thompson, ampliata da Uther⁶⁶, insieme al monumentale repertorio dei motivi narrativi⁶⁷, ci permettono di situare ancora una volta questi racconti grandi o piccoli nell'universo del patrimonio narrativo dell'umanità.

Il *Bèpo* ci ha trasmesso l'esperienza unica del contesto vivo di questi racconti tra la gente della valle del Fèrsina⁶⁸.

⁶³ Per il suo posto in questa funzione principe del racconto, cfr. C. ABRY, A. JOISTEN, «Quand conter c'est "compter"», studio integrato in H.-J. UThER, *The Types of International Folktales*, III, p. 29, con il tipo ATU 1199A [*Respite from Death gained by Tale of the*] *Preparation of Bread [flax]*, II, p. 71.

⁶⁴ T.H. SLONE, *One Thousand One*.

⁶⁵ P. BOYER, *La religion*, pp. 51, 64-65, 67, 76-77, 180-182, 235, 251.

⁶⁶ A. AARNE, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale* (AT); H.-J. UThER, *The Types of International Folktales* (ATU).

⁶⁷ S. THOMPSON, *Motif-Index*.

⁶⁸ Ringrazio Antonella Mott e Giovanni Kezich per la traduzione del testo, Giuliana Sellan per la familiarità con l'antropologia dei *möcheni*, Daniela Perco, ancora una volta, per la profonda conoscenza della narrazione in area veneta, Nicolas Abry, Josiane Bru, Pietro Clemente – attraverso *Il ratto* di Fabrizio Merisi –, Christine Shojaei Kawan, Hans-Jörg Uther per i puntuali riferimenti, e infine Lucas Bisognin a proposito del termine «gramile», e Elisabetta Carpitelli che ha scoperto come la sua introduzione sia avvenuta solo nel 2004, in seguito alla proposta presentata da un corrispondente all'Accademia della Crusca di Firenze.

- A. AARNE, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961.
- C. ABRY, «Omer m'a tuer... ou Moi-Même en personne», in A. HURST, F. LETOUBLON (a cura di), *La mythologie et l'Odyssée. Hommage à Gabriel Germain*, Genève, Droz, 2002, pp. 57-65.
- N. ABRY, «L'ours et le piège dans la narration: deux motifs narratifs [K1111 e K2352.1] pour duper l'ours», in A. CORVOL (a cura di), *Forêt et chasse (X^e-XX^e siècle)*, Paris, Harmattan, 2004, pp. 271-280.
- C. ABRY, A. JOISTEN (a cura di), *Êtres fantastiques dans les Alpes. Recueil d'études en mémoire de Charles Joisten*, (*Le Monde alpin et rhodanien*, 20, 1992, 1-4), Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 1992.
- C. ABRY, A. JOISTEN, «Quand conter c'est "compter" pour sauver son âme et sa peau... Trois réponses principes de narratologie: la fonction, les processus et l'origine du conte, donnés par lui-même», in *Colligere atque tradere. Etudes d'ethnographie alpine et de dialectologie francoprovençale. Mélanges offerts à Alexis Bétemps*, Aosta, Regione Valle d'Aosta (BREL), p. 223-237.
- R. APRILE, *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2000.
- «Azerbaijan klassik edebijjati kitabhanasy 20 chillde», in *Halq edebijjaty*, Baku, 1982.
- J. BACHER, *Die deutsche Sprachinsel Lusern*, Innsbruck, Wagnerische Universitäts-Buchhandlung, 1905.
- R. BATTAGLIA, «La "Vecchia col fuso" e la filatura del lino nelle tradizioni popolari», in *Ce fastu?*, 26, 1949, 1-6, pp. 101-115.
- E. BENVENISTE, «Le dieu Ohrmazd et le démon Albasti», in *Journal Asiatique*, 248, 1960, 1, pp. 65-74.
- P. BOYER, *The Naturalness of Religious Ideas. A Cognitive Theory of Religion*, Berkeley-London, University of California Press, 1994 (trad. francese: *La religion comme phénomène naturel*, Paris, Bayard, 1997).
- W. BRÜCKNER, *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland. Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, München, Verlag Georg D.W. Callwey, 1969.
- A. BÜCHLI, *Mythologische Landeskunde von Graubünden. Ein Bergvolk erzählt*, 4 voll., Aarau, Sauerländer, 1958, 1966, Disentis, Verlag Desertina, 1990, 1992.
- P. CLEMENTE, «Pezze e rimasugli: note per un'ermeneutica dell'accomodare», in F. MERISI (a cura di), *Il rattoppo. Bisogno e creatività nelle pratiche contadine*, Pescarolo ed Uniti, Museo del Lino, 1996, pp. 39-82.
- P. DELARUE, «Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire», in *Bulletin folklorique d'Ile-de-France*, 1951, pp. 221-228, 251-260, 283-291; 1953, pp. 511-517.
- P. DELARUE, M.-L. TENÈZE, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer*, vol. 1, 1957, di P. Delarue; voll. II-IV, 1964-1985, di P. Delarue e M.-L. Tenèze (continuato da J. Bru).
- A.J. GREIMAS, *Des dieux et des hommes. Etudes de mythologie lithuanienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- C. JOISTEN, *Contes populaires du Dauphiné*, 2 voll., Grenoble, Musée Dauphinois, 1971.
- C. JOISTEN, «Les croyances au diable et à la sorcellerie dans la vallée de Freissinières», in *Croyances religieuses et sociétés alpines*, Gap, Société d'Etude des Hautes-Alpes, 1987, pp. 33-41.
- A. JOISTEN, C. ABRY, *Êtres fantastiques des Alpes*, Paris, Entente, 1995.
- C. JOISTEN, N. ABRY, A. JOISTEN, *Êtres fantastiques du Dauphiné. Patrimoine narratif de l'Isère*, Grenoble, Musée Dauphinois, 2005.
- C. JOISTEN, N. ABRY, A. JOISTEN, *Êtres fantastiques du Dauphiné. Patrimoine narratif de des Hautes-Alpes*, Grenoble, Musée Dauphinois, 2006.

- C. JOISTEN, A. JOISTEN, *Contes populaires du Dauphiné. Une centaine de nouveaux contes*, Die-Grenoble, Musée Dauphinois, 1996.
- C. JOISTEN, A. JOISTEN, *Contes populaires de Savoie*, Die-Grenoble, Musée Dauphinois, 1999.
- C. JOISTEN, A. JOISTEN (a cura di), *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes (Le Monde alpin et rhodanien*, 31, 2003, 1-4), Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 2003.
- J. KAISTE, «Das eigensinnige Kind. Schrecken in pädagogischen Warmmärchen der Aufklärung und der Romantik», in *Studia Germanistica Upsaliensa*, 49, Uppsala, Uppsala University, 2005.
- G. KEZICH, P.P. VIAZZO (a cura di), *Equilibri sulle Alpi. Saggi in onore di Robert McC. Netting (SM Annali di San Michele*, 11, 1998), San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1998.
- J. LE GOFF, «Une collecte ethnographique en Dauphiné au début du XIII^e siècle», in *Croniques, récits et pratiques de tradition. Mélanges Charles Joisten 1936-1981 (Le Monde alpin et rhodanien*, 12, 1982, 1-4), Grenoble, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 1982, pp. 55-65.
- A. VON MAILLY, *Leggende del Friuli e delle Alpi Giulie*, ed. critica a cura di M. MATICETOV, Gorizia, Editrice Goriziana, 1993 (ed. orig. *Sagen aus Friaul und den Julischen Alpen*, Leipzig, 1922).
- J. MÜLLER, *Sagen aus Uri*, 3 voll., Basel, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1926, 1929, 1945.
- D. PERCO (a cura di), *Canapa e lana. Tecniche tradizionali di produzione e lavorazione nel Feltrino*, Feltre, Castaldi, 1981.
- D. PERCO, C. ZOLDAN (a cura di), *Leggende e credenze di tradizione orale della montagna bellunese*, I, Seravella, Museo etnografico della provincia di Belluno, 2001.
- H. DE ROSSI, *Fiabe e leggende della Val di Fassa*, ed. a cura di U. KINDL, Vigo di Fassa, Istitut Cultural Ladin, 1984.
- M. RUMPF, «Spinnstubenfrauen, Kinderschreckgestalten und Frau Perchta», in *Fabula*, 17, 1976, pp. 215-242.
- M. RUMPF, *Rotkäppchen. Eine vergleichende Märchenuntersuchung*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1989.
- G. SANGA, «Langue du conte et style oral. Réflexions sur les publications italiennes», in *Le conte de tradition orale dans le bassin méditerranéen*, Carcassonne, Garas, 1986, pp. 169-175.
- R. SCHENDA, H. TEN DOORKAT (a cura di), *Sagenerzähler und Sagensammler der Schweiz*, Bern-Stuttgart, Verlag Paul Haupt, 1988.
- J.J. SCHEUCHZER, *Ouresiphioites Helveticus sive itinera per Helvetiae alpinas regiones facta annis 1702-1711*, Leiden, Pieter van der Aa, 1723.
- C. SCHNELLER, *Märchen und Sagen aus Wälschtirol. Ein Beitrag zur Deutschen Sagenkunde*, Innsbruck, Verlag der Wagnerischen Universitäts-Buchhandlung, 1867.
- G. ŠEBESTA, *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fersina*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1973, 1980², 2006³.
- Y. SÉVOZ, «Contes populaires recueillis à Villard-Reculas», in *Bulletin de la Société dauphinoise d'Ethnologie et d'Archéologie*, 20, 1913, pp. 83-93.
- C. SHOJAEI KAWAN, «Rotkäppchen», in *Enzyklopädie des Märchens*, 11, coll. 854-868.
- T.H. SLONE, *One Thousand One Papua New Guinean Nights. Folktales from Wantok Newspaper*, 2 voll., Oakland, Masalai Press, 2001.
- I. TALOS, *Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine*, Grenoble, Ellug, 2002.
- M.-L. TENÈZE, G. DELARUE, *Nannette Lévesque [1803-1880] conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, Paris, Gallimard, 2000.
- S. THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements [...]*, 6 voll., Copenhagen, 1966 (prima edizione 1955-1958; versione elettronica).

- H.-J. UTHER, «Zur Überlieferung des Rotkäppchen-Märchens», in *Die "Rotkäppchen"-Sammlung von Elisabeth und Richard Waldmann*, Troisdorf, Bilderbuchmuseum der Stadt Troisdorf, 2002, pp. 14-27.
- H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, FFC n. 285, Helsinki (=ATU, edizione ampliata del catalogo Aarne-Thompson, 1961²).
- Y. VERDIER, «Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale», in *Le Débat*, 1980, 3, p. 31-61 (cfr. il precedente in *Cahiers de Littérature Orale*, n. 4, 1978, pp. 17-55).
- I.V. ZINGERLE, *Sagen aus Tirol*, Innsbruck, Witting, 1850, seconda edizione aumentata Wagner, 1891.
- I.V. ZINGERLE, J. ZINGERLE, *Kinder- und Hausmärchen aus Tirol*, Gera, 1852.
- I.V. ZINGERLE, J. ZINGERLE, *Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland*, Regensburg, 1854.

Tornano in scena i personaggi di Šebesta

di Andrea
FOCHES

«Ogni estate, da Val Canali arrivavano fino a Primiero tre bellissime fanciulle a vendere per le case mazzolini di fiori azzurri che nessuno conosceva».

Con queste parole Šebesta inizia a raccontare, nelle pagine del celebre libro *Le dita di fuoco. Venti fiabe di valli trentine*, di un incontro meraviglioso, avvenuto tra il pastore *Sirór* e tre misteriose figure femminili, le *anguane*¹. Si tratta della leggenda *Le anguane del Cismón*, una delle venti narrazioni scritte e illustrate per il volume dedicato alle fiabe del Trentino e realizzato in seguito agli studi sistematici condotti da Šebesta sui racconti popolari. A corredo dei racconti, Šebesta, servendosi di materiali eterogenei e ricorrendo a tecniche diverse, crea personaggi e costruisce set tridimensionali; fotografando le scene allestite, sviluppa un metodo molto simile a quello impiegato nelle produzioni cinematografiche di animazione con pupazzi e propone uno stile di rappresentazione particolarmente originale per il settore dei libri illustrati.

A quasi mezzo secolo dalla pubblicazione del libro, il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige, quale omaggio al fondatore, ha deciso di produrre una rappresentazione animata del racconto dedicato alle *anguane*, dando vita ai protagonisti e ai luoghi del mondo di *Le dita di fuoco* e rievocando uno fra i molti interessi del periodo giovanile di Šebesta, la sperimentazione con i pupi animati. L'incarico di progettare e realizzare l'opera, adottando le tecniche della computer-grafica tridimensionale, ci ha permesso di compiere un articolato percorso.

Uno degli obiettivi principali del progetto consisteva nel riprodurre quanto più possibile fedelmente lo stile originale delle illustrazioni di Šebesta. *Le anguane del Cismón* è illustrato, al pari delle altre venti storie di *Le dita di fuoco*, da una sola immagine e, benché Šebesta sappia racchiudere in un'unica inquadratura fotografica i momenti salienti della vicenda narrata, non vi rappresenta tutti i personaggi e gli elementi paesaggistici descritti nel testo. Il progetto non poteva, quindi, che prendere avvio dallo studio del complesso delle immagini che corredano il libro, al fine di individuare nelle diverse illustrazioni gli elementi da utilizzare per mettere in scena il racconto.



¹ G. ŠEBESTA, *Le dita di fuoco. Venti fiabe di valli trentine*, Rovereto, Manfrini, 1962, pp. 63-66.

1. L'incontro tra il pastore *Sirór* e le anguane. Fotogramma estratto dall'animazione.



Le scenografie di *Le dita di fuoco* ritraggono un ambiente montano ricco e variegato, raffigurato mediante il ricorso a differenti soluzioni tecniche. Si consideri, ad esempio, la rappresentazione dell'elemento paesaggistico più importante, la montagna. Šebesta si spinge in due direzioni formali distinte, che evidenziano l'impiego di tecniche molto diverse: in una decina di immagini, le montagne sono realizzate mediante plastiche, volumetriche colate di materiale – probabilmente realizzate in gesso – colorate con tinte sfumate, che riproducono in modo realistico le asperità delle superfici rocciose; nelle altre, le montagne appaiono maggiormente stilizzate, rappresentate da *silhouette* – probabilmente realizzate in cartoncino ritagliato – colorate con tinte uniformi, che conferiscono all'illustrazione un effetto meno plastico e più grafico. L'immagine che correde *Le anguane del Cismón* appartiene alla seconda tipologia e per l'animazione abbiamo scelto di riprodurre elementi paesaggistici tratti da illustrazioni che presentino caratteristiche formali simili, in modo da ottenere un risultato stilisticamente unitario. Nelle scene dell'animazione sono quindi riproposti in computer-grafica tridimensionale, oltre ai monti, ai prati, al torrente e al castello tratti da *Le anguane del Cismón*, anche il profilo montuoso di *La scure di Ven*, i variopinti abeti dalle forme coniche di *L'omino azzurro*, la ricca varietà di fiori dalle mille forme geometriche di *Rosalpina*, gli agglomerati di casette di montagna di *Il pesce d'argento* e *Le marmitte dei gatti*.

La realizzazione dei personaggi poneva problemi analoghi, ma abbiamo avuto modo di esaminare, oltre alle immagini di *Le dita di fuoco*, i pupazzi originali, costruiti principalmente in legno e dipinti con vivaci



2. I fiori dalle mille forme geometriche. Fotogramma estratto dall'animazione.

colori coprenti, esposti nelle sale del Museo di San Michele dedicate all'opera di Šebesta. *Le anguane del Cismón* menziona non una, bensì, come spesso accade nelle leggende, tre *anguane*, mitiche abitatrici dei boschi; abbiamo realizzato, quindi, tre varianti cromatiche del personaggio dai lunghi capelli lilla e dal lungo abito celeste che compare nell'illustrazione del libro. Per rappresentare *Sirór* abbiamo deciso, invece, di utilizzare il montanaro di *Il piccolo sole*, che al pari del pastore protagonista di *Le anguane del Cismón*, manifesta una grande curiosità per le ragioni delle cose, che si rileva anche nell'espressione di stupore dipinta sul volto. Infine, le lontre: poiché sono descritte nel testo ma non compaiono nelle immagini – si vedono solo due zampe e una coda – abbiamo dovuto applicare un metodo differente: ispirandoci alle forme degli altri animali, che popolano numerosi *Le dita di fuoco* e prendendo come riferimento delle fotografie di lontre riprese nel proprio ambiente naturale, abbiamo sviluppato un *design* del personaggio coerente con lo stile di Šebesta. Concretamente, abbiamo utilizzato le immagini ottenute fotografando i pupazzi originali da diversi punti di vista per ricostruire le forme al computer, modellandole tridimensionalmente sotto forma di rete di poligoni (*mesh*). Quindi, abbiamo disegnato, in grafica vettoriale, i particolari della fisionomia, mantenendo le originali espressioni dei volti, e applicato i disegni sulle superfici tridimensionali (*mapping*). Infine, per animare i personaggi, abbiamo realizzato gli scheletri (*rigging*) e li abbiamo applicati ai modelli (*skinning*).

I fondali, un elemento delle illustrazioni dalla natura spiccatamente pittorica, dipinti da Šebesta con rarefatte pennellate che rappresentano

3. Il pastore *Sirór*. Fotogramma estratto dall'animazione.



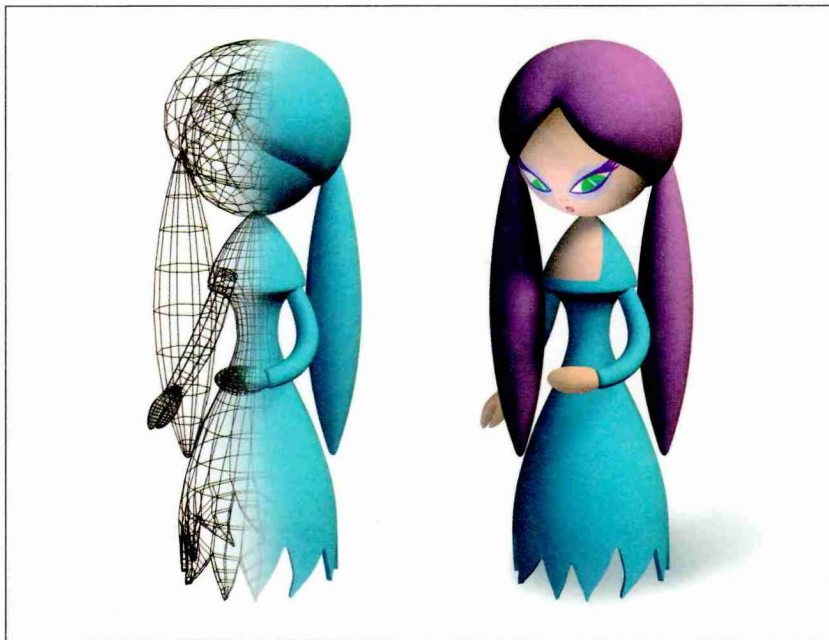
nuvole rosate su cieli crepuscolari, sono stati realizzati utilizzando un *software* di pittura digitale e dipingendo mediante una tavoletta grafica collegata al computer.

I diversi aspetti dell'animazione, dagli elementi paesaggistici ai personaggi, dall'illuminazione alle riprese, sono il risultato di un processo che prende avvio dall'analisi dell'opera di Šebesta nel tentativo di comprendere i procedimenti utilizzati per realizzare le varie componenti e poterle quindi ricostruire al computer, in uno spazio scenografico virtuale, in modo da predisporle a una trasposizione cinematografica, basata sul movimento. Nella scenografia è presente, ad esempio, un torrente: per realizzarlo abbiamo conservato lo stile pittorico presente nelle illustrazioni originali, ma allo stesso tempo abbiamo animato, cercando di imitare il movimento e le trasparenze dell'acqua.

Particolarmente suggestiva, nelle immagini di *Le dita di fuoco*, è l'illuminazione, che proietta morbide ombre sui paesaggi. Nell'allestimento delle scenografie virtuali abbiamo curato con molta attenzione le luci, le ombre e in generale le atmosfere, ad esempio le lunghe ombre al tramonto, ai margini del bosco.

Il *design* e l'allestimento degli elementi della rappresentazione costituiscono la prima fase del progetto; la seconda è costituita dall'animazione e, per quanto sia stata in realtà più complessa e lunga della precedente, preferiamo evidenziarne solo due aspetti.

In primo luogo, abbiamo deciso di partire dalla musica da utilizzare quale colonna sonora e abbiamo cercato il pezzo più adatto alla leggenda tra le composizioni di uno dei musicisti preferiti da Šebesta,



4. Ricostruzione dell'anguana in computer-grafica tridimensionale.

Claude Debussy. Il *Prélude à l'après-midi d'un faune* ci è parso perfetto: ne abbiamo tratto i brani che meglio si prestavano a descrivere musicalmente i diversi momenti del racconto, effettuandone il missaggio con la lettura del testo registrata in precedenza; in seguito abbiamo studiato le varie scene e inquadrature, sincronizzando all'audio alcuni disegni schematici provvisori (pre-visualizzazione della sceneggiatura). Infine, abbiamo realizzato l'animazione vera e propria, costruendo sui tempi della lettura e della musica i movimenti dei personaggi, della telecamera, delle luci e così via.

In secondo luogo, abbiamo stabilito di far recitare i personaggi mantenendo l'espressione impressa sui volti degli originali pupi di Šebesta, che abbiamo usato, quindi, come maschere, evidenziandone l'espressione nei momenti opportuni, attraverso le pose, le luci e soprattutto le inquadrature. Si tratta di una scelta che, coniugandosi all'essenzialità delle movenze compiute dalle figure durante la recitazione, rievoca volutamente le rappresentazioni cinematografiche di pupazzi, animate con la tecnica in *stop motion*, a cui sono legate le pionieristiche sperimentazioni del giovane cineasta-animatore Giuseppe Šebesta*.

* L'animazione *Le Anguane del Cismón* si trova all'interno del DVD-Video *Le Anguane nel Trentino*, che fa parte della collana «Viaggio nell'immaginario popolare del Trentino», curata da Andrea Foches e prodotta dal Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

Il contributo del Museo di Šebesta a un nuovo orientamento della lessicografia dialettale trentina

L'esempio del Dizionario del dialetto di Montagne di Trento

di Corrado
GRASSI

Il testo al quale farò riferimento nel corso del presente contributo è il *Dizionario del dialetto di Montagne di Trento*, giunto ormai alla sua fase conclusiva dopo l'integrale rielaborazione e il completamento, durati una quindicina d'anni circa, di un abbozzo lasciato inedito da Wolfango Giovannella di Montagne. Rinviando ad altra sede la storia particolareggiata dei risultati ottenuti grazie alla preziosa e appassionata collaborazione di un gruppo di lavoro composto da membri del locale Circolo Pensionati e dall'aiuto fornito di volta in volta dai competenti in singoli settori (la segheria, il mulino, la caccia, la malga, la produzione e il trattamento delle fibre tessili, i giochi infantili, ecc.), mi limiterò qui a ricordare che i tratti fondamentali dell'impostazione che si è voluto dare alla veste definitiva dell'opera fanno tesoro di alcune fra le più recenti assunzioni maturate all'interno delle scienze del linguaggio. Importanza di primo piano assumerà poi la «variabilità» del linguaggio stesso al fine di tenere nel debito conto il mutato quadro sociolinguistico in cui le due varietà componenti il repertorio, la lingua e il dialetto, coesistono oggi nell'uso praticato in una stessa comunità sociale e, nel contempo, per delineare, almeno nei suoi tratti più significativi, una grammatica contrastiva tra le varietà stesse.

Tuttavia, per quel che più specificatamente pertiene alla tematica trattata in questo convegno, mi soffermerò qui esclusivamente sul modo con cui, nel dizionario in questione, si è affrontato e risolto, grazie al patrimonio museale creato da Giuseppe Šebesta, il problema che da sempre si presenta al compilatore di un dizionario dialettale, vale a dire come precisare i rapporti esistenti tra la «parola» e la «cosa» o, se si vuole, tra il lemma posto in esponente nel dizionario e il suo specifico valore referenziale.

Prendiamo, per esempio, dal nostro dizionario il caso particolare di tutti i termini relativi alle parti componenti la segheria mossa da forza idraulica.

àlbero¹: – 1. (segh.) tronco di larice usato come albero di trasmissione della ruota mossa da energia idraulica (*róda*² 2.) ♦ La parte all'esterno della segheria è stretta da quattro ghiera di ferro (*vira*¹ 3., v.). L'anima (*ucia*² 1., v.) pure in ferro che vi è conficcata ruota su una bronzina che trova sede su un supporto di legno appositamente sagomato, che a sua volta poggia su una base di pietra ♦ [TAV. XVII] → **séga*² 2. (segh.) *àlbero de fèr* albero del rocchetto (*careddèl*, v.) della



- segheria [TAV. XVII] → *séga² 3. (segh.) albero della biella, trasmette il moto alla biella (*gambón*, v.) della segheria [TAV. XVII].
- as¹: – 1. (falegn.) (segh.) (gen.) asse, tavola di spessore da 2,5 a 4 centimetri circa e di varia lunghezza [TAV. XVIII].
- ásenón³: – (segh.) blocco mobile forato che, mediante un chiodo di legno, tiene fissa l'estremità della *stanga*² (v.) posta davanti ai denti della lama della sega (*séga*¹, v.) della segheria [TAV. XVIII] → *séga².
- asòt: – (falegn.) (segh.) asse di legno dello spessore di 4 centimetri e oltre, tavolone, pancone ♦Viene usato per strutture portanti, per ponteggi, ecc.♦ [TAV. XVIII].
- bracióla: – per lo più al pl., (segh.) i fuselli del rocchetto (*careddèl*, v.) della lunghezza di circa 40 centimetri nei quali ingranano i denti del lubecchio (*scut*, v.) [TAV. XVII] → *séga².
- bus³: – (segh.) ciascuno dei fori della *tèsta*² (v.) del carro della segheria in cui si infila la *cavicia* 3. (v.) per fissare il tronco [TAV. XVIII].
- caciador²: – (segh.) palo la cui punta, sfruttando il moto alternato del telaio (*telàr*² 6., v.) della sega (*séga*¹, v.) della segheria, spinge la ruota del sistema di avanzamento del carro (*car*², v.) facendola girare [TAV. XVIII] → *séga².
- campanèl: – 6. (segh.) campanello posto sotto la trave della fiancata (*spónða*² 2., v.) del carro (*car*², v.) della segheria. ♦Passando vicino alle travi di sostegno (*màntena*, v.) della struttura portante la sega, suona per avvisare il segantino che il taglio del tronco (*bóra*¹ 1., v.) è giunto quasi al termine ♦ [TAV. XVIII] → *séga².
- canàola³/canàgola³: – (segh.) ciascuno dei ferri che collegano la lama della sega (*séga*¹, v.) della segheria alle due traverse orizzontali del telaio (*telàr*² 6., v.) ♦Servono anche a regolare la tensione della lama♦ [TAV. XVII, TAV. XVIII] → *séga².
- candéla²: – (segh.) ciascuna delle due travi verticali del telaio della sega (*séga*¹, v.) della segheria [TAV. XVII, TAV. XVIII] → *séga².
- car²: – (segh.) carro della segheria ♦È costituito da quattro lunghe travi longitudinali, di cui tre (*piana*³ 2., v.) formano la base e una (*spónða*² 2., v.) la fiancata, e da una testata (*tèsta*², v.) ♦ [TAV. XVIII] → *sega².
- careddèl: – (segh.) nel sistema di trasmissione del moto alla sega, la ruota con minore diametro, rocchetto ♦È costituito da due dischi di legno del diametro di 50 centimetri uniti da resistentissimi fuselli (*bracióla*, v.) alti 40 centimetri fra i quali ingranano i denti del lubecchio (*scut*, v.). L'insieme lubecchio/rocchetto agisce come moltiplicatore di giri → *mogiól* ♦ [TAV. XVII] → *séga².
- cavicia: – 3. (segh.) chiavarda che si infila nei fori della testata (*tèsta*², v.) del carro (*car*², v.) della segheria per bloccare la *stanga* (v.) [TAV. XVIII] → *sega².
- cénta: – 1. (segh.) cinghia di trasmissione della segheria [TAV. XVII].
- crošèra²: – (per lo più al pl.) (segh.) la doppia fila di raggi tangenziali all'albero di trasmissione della ruota idraulica (*róda*³ 2., v.) della segheria [TAV. XVII] → *canàl²; *séga².
- cuni¹: – 2. (segh.) blocco di legno a forma di cuneo che si mette tra la *stanga* (v.) e il tronco (*bóra*¹ 1., v.) da segare per bloccarlo sul carro (*car*², v.) della segheria [TAV. XVIII] → *séga².

- dènt³**: – 2. (segh.) dente della lama della sega (*séga¹*, v.) della segheria [Tav. XVII, Tav. XVIII] → **séga²*.
- dènt⁴**: – 2. (mul.) (segh.) dente del lubecchio (*scut*, v.) del mulino [Tav. XIX] e della segheria [Tav. XVII] → **molin* 2.; **séga²*.
- fémìna/fémena**: – 3. (segh.) l'incavo posto all'estremità dei rulli (*rigol²*, v.) nel quale scorre il *mas-cio³* (v.) del carro (*car²*, v.) della segheria [Tav. XVIII] → **séga²*.
- gambón**: – (segh.) la biella della segheria, che attraverso la manovella (*manecìn*, v.) trasforma il moto rotatorio orizzontale dell'albero di trasmissione (*àlbero¹* 1., v.) in moto verticale alternato, che viene comunicato al telaio (*telàr²* 6., v.) con la sega (*séga¹*, v.) [Tav. XVII] → **séga²*.
- lama**: – 3. (segh.) la lama della sega (*séga¹*, v.) della segheria [Tav. XVII, Tav. XVIII] → **séga²*.
- manecìn**: – (segh.) manovella che attraverso la ruota di biella (*platò*, v.) collega l'albero di trasmissione (*àlbero¹* 3., v.) alla biella (*gambón*, v.) [Tav. XVII] → **séga²*.
- màntena**: (per lo più al pl.) – (segh.) travi verticali della struttura portante il telaio della sega (*séga¹*, v.) della segheria ♦ Sono infisse nel pavimento e bloccate da una trave orizzontale. Nella segheria di Montagne la trave orizzontale superiore è la catena della capriata (*cavriada*, v.) ♦ [Tav. XVIII] → **séga²*.
- mas-cio³**: – (segh.) rotaia posta sotto la trave (*piana³* 2., v.) alla base della fiancata del carro (*car²*, v.) della segheria ♦ Serve a mantenere il carro in corsia sui rulli (*rigol²*, v.) ♦ → **séga²* [Tav. XVIII].
- modèl²**: – (segh.) 1. ciascuno degli spessori di legno (*modèl che rèsta*) fissati alla sponda del carro (*car²*, v.) della segheria sui quali possono venire applicati spessori mobili (*modèl²* 2., v.) [Tav. XVIII] → **séga²* 2. ciascuno degli spessori mobili di legno che si applicano al *modèl che rèsta* (o *modèl²* 1.) ♦ Hanno sezione rettangolare e due pioli che consentono l'appoggio al *modèl che rèsta*. Applicando il piolo fissato al lato corto, lo spessore del segato sarà minore. Applicando il piolo fissato al lato lungo, lo spessore del segato sarà maggiore ♦ [Tav. XVIII] → **séga²*.
- pal**: – 3. (segh.) palo di legno leggermente curvo a un'estremità che il segantino usa per far leva sulla *stanga²* (v.) in modo da inserire i cunei (*cunì¹* 2., v.) che tengono la *bóra* fissa contro la sponda del carro della segheria (*car²*, v.) [Tav. XVIII] → **séga²*.
- piana³**: – 2. (segh.) ciascuna delle tre travi che costituiscono la base del carro (*car²*, v.) della segheria ♦ Sotto quella che è alla base della fiancata viene applicata una rotaia (*mas-cio³*, v.) che scorre nell'incavo (*fémena* 3., v.) dei rulli (*rigol²*, v.) sui quali il carro avanza ♦ [Tav. XVIII] → **séga²*.
- platò**: – (franc. *plateau*) (segh.) ruota di biella della segheria ♦ Di ghisa, su un lato ha quattro fori di attacco posti a varie distanze dal centro. In uno di questi è infilato il ferro a manovella (*manecìn*, v.) collegato all'albero di trasmissione (*àlbero¹* 3., v.). Dall'altra è collegato alla biella (*gambón*, v.). Serve per regolare il passo della sega (*séga¹*, v.), ossia la corsa del telaio (*telàr²* 6., v.). Il passo normale è di 40 centimetri, quello massimo di 45 centimetri, mentre il passo ridotto, di 35 o 30 centimetri, rende la sega più veloce e si usa quindi per tagliare tronchi di diametro minore ♦ [Tav. XVII] → **séga²*.
- pòlas**: – (segh.) ferro che lega la biella (*gambón*, v.) della segheria alla traversa inferiore del telaio (*telàr²* 6., v.) della sega (*séga¹*, v.) [Tav. XVII] → **séga²*.

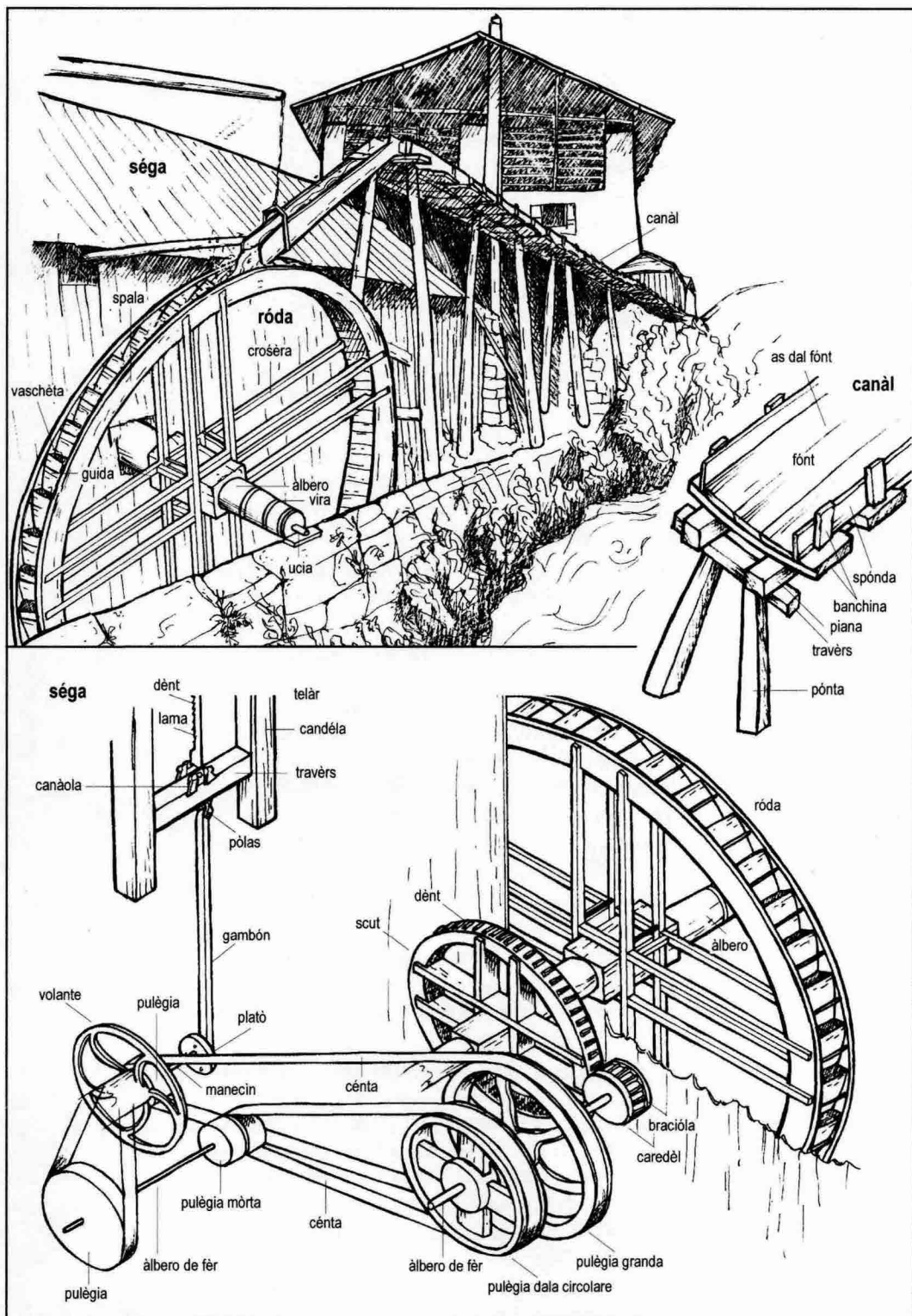


TAVOLA XVII

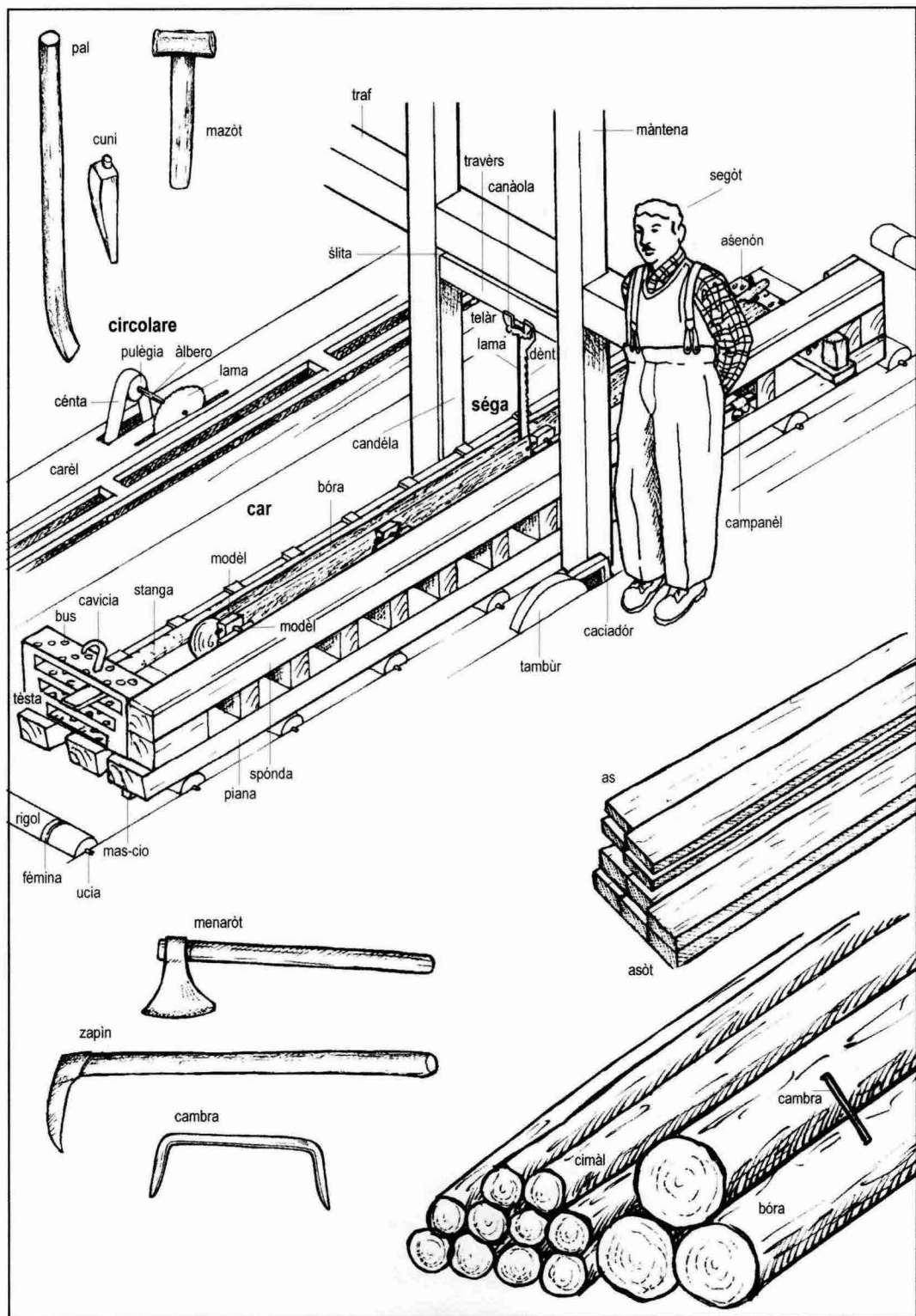


TAVOLA XVIII

- pulègia**: – 2. (segh.) *pulègia granda* ruota del diametro di 180 centimetri che per mezzo di una cinghia (*cénta* 1., v.) trasmette il moto rotatorio dell'albero del rocchetto (*àlbero*¹ 1., v.) all'albero della biella (*àlbero*¹ 3., v.) della segheria [Tav. XVII] → *séga² 3. (segh.) ruota dell'albero della biella che per mezzo di una cinghia è collegata alla *pulègia granda* (v.) dell'albero del rocchetto (*carèdèl*, v.) dalla quale è trasmesso il moto rotatorio [Tav. XVII] → *séga².
- rigol**²: – (segh.) ciascuno dei rulli di legno su cui scorre il carro (*car*², v.) della segheria [Tav. XVIII] → *séga².
- róda**³: – 2. (segh.) *la róda dala séga* la ruota idraulica della segheria ♦ È del tipo a cassette (*vaschèta*², v.) con una doppia fila di raggi tangenziali (*crochèra*², v.) all'albero di trasmissione. Il diametro misura metri 5,60 ♦ [Tav. XVII] → *canàl²; *séga².
- scut/scudo**: – (segh.) (mul.) nel sistema di trasmissione del moto, la ruota dentata di legno che mette in azione il rocchetto (*mogiól*, v.; *carèdèl*, v.), lubecchio ♦ Del diametro di due metri, è solidale all'albero di trasmissione della ruota idraulica. L'insieme lubecchio/rocchetto agisce come moltiplicatore di giri ♦ → *molin²; *séga² 2. [Tav. XVII, Tav. XIX].
- slita**: – (segh.) binario applicato a ciascuna delle due *màntene* (v.) su cui scorre il telaio (*telàr*² 6., v.) della sega (*séga*¹, v.) della segheria ♦ Un tempo era di faggio, più tardi di ghisa ♦ [Tav. XVIII] → *séga².
- spala**³: – (per lo più al pl.) (segh.) le due corone di legno della ruota idraulica (*róda*³ 2., v.) → *séga² [Tav. XVII].
- spónda**²: – 2. (segh.) trave che costituisce la fiancata del carro (*car*², v.) della segheria [Tav. XVIII] → *séga².
- stanga**²: – (segh.) lunga pertica che tiene fisso il tronco (*bóra*¹ 1., v.) da segare contro la fiancata (*spónda*² 2., v.) del carro (*car*², v.) della segheria ♦ Un'estremità è fissata alla testata (*tèsta*², v.) del carro, l'altra in un blocco mobile (*ásenón*³, v.) posto davanti ai denti della lama (*lama* 3., v.) della segheria ♦ [Tav. XVIII] → *séga².
- tambùr**²: – (segh.) ruota (detta anche *róda che buta l car*) del sistema di avanzamento del carro della segheria (*car*², v.) ♦ Sull'albero ad essa solidale si avvolge (*se fà su*) la catena che tira il carro verso la lama della sega (*séga*¹, v.) quando il telaio (*telàr*² 6., v.) sale ♦ [Tav. XVIII] → *séga².
- telàr**²: – 6. (segh.) telaio della sega (*séga*¹, v.) della segheria ♦ È formato da due travi verticali (*candèla*², v.) e da due travi orizzontali (*travèrs*¹ 3., v.). Ai *travèrs* è fissata la lama della sega mediante due staffe (*canàola*³, v.) che consentono di regolarne la tensione. Alla traversa inferiore è fissata la biella (*gambón*, v.) per mezzo del *pòlas* (v.) ♦ [Tav. XVII, Tav. XVIII] → *séga².
- tèsta**²: – (segh.) la testata del carro della segheria (*car*², v.) ♦ È alta quanto la fiancata (*spónda*² 2., v.) del carro e ha tre piani forati divisi da aperture. In base alla dimensione del tronco (*bóra*¹ 1., v.) da segare, in una delle aperture si sistema una delle estremità della *stanga*² (v.) che viene trattenuta con una chiavarda di ferro (*cavicia* 3., v.) passante nei fori (*bus*³, v.). L'altra estremità della *stanga* è trattenuta da un blocco mobile forato (*ásenón*³, v.). In questo modo, la *stanga* tiene bloccato il tronco contro la fiancata del carro ♦ [Tav. XVIII].
- traf**: – 2. (segh.) trave orizzontale della struttura portante la sega (*séga*¹, v.) della segheria, dove sono fissate le travi verticali (*màntena*, v.) ♦ Nella segheria di Montagne è la catena della capriata (*cavriada*, v.) ♦ [Tav. XVIII] → *séga².
- travèrs**¹: – 3. (segh.) traversa orizzontale di legno, sia superiore, sia inferiore

del telaio (*telàr*² 6., v.) della sega (*séga*¹, v.) della segheria [Tav. XVII, XVIII] → **séga*².

ucia²: – (segh.) 1. anima in ferro dell'albero di trasmissione della ruota idraulica, perno [Tav. XVII] → **canàl*²; **séga*² 2. anima in ferro del rullo (*rigol*², v.) del carro (*car*², v.) della segheria, perno [Tav. XVIII] → **séga*².

vaschèta²: – (segh.) cassetta della ruota idraulica (*róda a vascète*) della segheria. ♦ È formata da assicelle fissate con incastri nelle corone (*spala*³, v.) della ruota idraulica (*róda*³ 2., v.). Il tutto è trattenuto da lunghe viti di ferro (*guida*¹, v.) chiuse da bulloni (*bulón*, v.) ♦ [Tav. XVII] → **canàl*²; **séga*².

vira¹/**véra**: – 3. (pl.) (segh.) le quattro ghiera di rinforzo dell'albero di trasmissione (*àlbero*¹ 1.) della ruota idraulica (*róda*³ 2., v.) [Tav. XVII] → **canàl*²; → **séga*².

volante: – 2. (segh.) volano in ferro posto sull'albero della biella (*àlbero*¹ 1., v.) della segheria ♦ Stabilizza e regolarizza il movimento rotatorio, facilitando la risalita del telaio (*telàr*² 6., v.) ♦ [Tav. XVII] → **canàl*²; → **séga*².

***canàl**²: – (mul.) (segh.) canale che conduce l'acqua dal torrente alla ruota idraulica di mulino e segheria, gora, roggia → **molín* 2.; **séga*²; (segh.) *le pónte, el travèr, le piane, le banchine, le spónde, el fònt cole as dal canàl* (v.) [Tav. XVII, Tav. XIX].

banchina²: – (segh.) ciascuna delle traversine poste sopra le travi (*piana*³ 1., v.) su cui poggiano le assi del fondo (*fónt* I. 3., v.) del canale sopraelevato che conduce l'acqua dal torrente alla segheria ♦ Ai lati di ciascuna di esse sono infissi i paletti verticali contro i quali poggiano le pareti (*spónda*² 1., v.) del canale ♦ [Tav. XVII] → **canàl*²; **séga*².

fónt/fónd: – I. 3. (segh.) *el fònt dal canàl* il fondo del canale sopraelevato che conduce l'acqua dal torrente alla segheria ♦ È formato da serie di due o tre assi affiancate e poste longitudinalmente ♦ [Tav. XVII] → **canàl*²; → **séga*².

piana³: – 1. (segh.) ciascuna delle due travi (lunghe fino a cinque metri) longitudinali parallele che poggiano sulle traverse (*travèrs*¹ 2., v.) per formare il binario che sostiene il canale sopraelevato che porta l'acqua dal torrente alla segheria [Tav. XVII] → **canàl*²; **séga*².

pónta²: – (segh.) ciascuno dei pali verticali che sostengono il canale sopraelevato che conduce l'acqua dal torrente alla segheria [Tav. XVII] → **canàl*²; **séga*².

spónda²: – 1. (segh.) ciascuna delle due lunghe assi che costituiscono le pareti del canale sopraelevato che porta l'acqua dal torrente alla segheria [Tav. XVII] → **canàl*²; **séga*².

travèrs¹: – 2. (segh.) ciascuna delle traverse orizzontali del canale della segheria poste sui pali verticali (*pónta*², v.), su cui poggiano le travi longitudinali parallele (*piana*³ 1., v.) [Tav. XVII] → **canàl*²; → **séga*².

Come risultato disponiamo ora dunque, partendo dalle «parole», delle descrizioni puntuali e particolareggiate dei rispettivi referenti, le «cose», secondo il modo di procedere che i dizionari dialettali applicano in genere.

A questo punto, però, emergono immediatamente le differenze che corrono tra il metodo lessicografico e quello che si adotta nei

musei, e in particolare nel Museo creato da Šebesta, dove non solo si parte dalle «cose» per risalire eventualmente alle «parole», ma dove, per quello che più importa qui osservare, il Museo presenta le «cose» nel loro insieme totalizzante e non per singoli elementi come impone l'ordine alfabetico al quale il lessicografo deve sottostare. Si veda il caso specifico dell'elenco della terminologia relativa alla segheria veneziana di Montagne qui sopra riportato, e lo si confronti con l'esemplare della stessa segheria esposto nel Museo creato da Šebesta e illustrato nell'eccellente *Nuova guida illustrata*¹. Nel primo caso, vengono bensì messi in evidenza in modo approfondito i rapporti tra la singola «parola» e il suo referente in un punto specifico dello spazio geolinguistico trentino, ma non si fornisce una visione globale delle connessioni esistenti tra tutti i referenti che costituiscono quel *continuum* segnico che denominiamo «segheria» come avviene nel Museo. Si tratta pertanto di vedere se è possibile ricostruire anche nel dizionario dialettale, sul modello del museo, lo stesso *continuum*.

Comincerò osservando che, dal punto di vista semantico, il termine dialettale *séga* «segheria» si trova in relazione paradigmatica con ciascuno dei termini qui sopra presentati. Per esprimerci in linguaggio tecnico, diremo dunque che «*séga*», in questa accezione, non è altro che il termine generico sopraordinato – o iperònimico – al quale si connettono tutte le denominazioni specifiche delle parti che compongono la segheria – che chiameremo termini subordinati, o ipònimi – ciascuno dei quali, com'è facile dedurre, viene definito da un numero di *semi* maggiore di quelli che definiscono l'iperònimico. L'applicazione di questa procedura, ben nota in linguistica, ci ha consentito di dare alla voce *séga* nell'accezione di «segheria» la strutturazione qui sotto rappresentata.

**séga*²: – stabilimento adibito alla segatura meccanica di tronchi per legnami da costruzione, □segheria [Tav. XVII, Tav. XVIII].

□ A Montagne esistevano due segherie mosse ad acqua, situate in località *Le Séghe*, lungo il torrente Manez. L'unica sopravvissuta, di proprietà di Ugo Giovanella, è una segheria multistadio a tre alberi, con sega circolare². La sua costruzione risale agli anni 1820-1830; nel 1940 venne sostituito l'albero di trasmissione della ruota idraulica e nel 1950 l'intero impianto venne sottoposto per l'ultima volta a revisione. Veniva messa in funzione dalla primavera all'autunno di ogni anno, lavorava per conto del Comune di Montagne o per privati. Fino al 1958 circa operava giorno e notte, con turni di 12 ore per due segantini (→ *segòt*, v.). Successivamente venne utilizzata solo saltuariamente finché, nel 1992, la sua attività è cessata del tutto.

¹ G. KEZICH, E. EULISSE, A. MOTT (a cura di), *Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Nuova guida illustrata*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2002, pp. 116-122.

² M. AGNOLETTI, *Segherie e foreste nel Trentino. Dal Medioevo ai giorni nostri*, San Michele all'Adige, MUCGT, 1998, pp. 233.

Nel corso di un'ispezione compiuta nel 1994 dalla Commissione Museale del Centro Studi «Judicaria», la segheria è stata giudicata «una testimonianza di spicco nell'intero arco alpino» grazie «all'ubicazione isolata, alla dimensione contenuta e all'originalità tecnologica (prevalentemente secolo XVIII)» [□ DORNA 1994b, p. 53]. Purtroppo, il suggerimento di farla oggetto di interventi di salvaguardia e di recupero non ha avuto seguito immediato e con il passare degli anni lo stato soprattutto della parte esterna si è decisamente deteriorato. Recentemente si è diffusa la voce, non ufficialmente confermata, di un progetto di restauro.

La segheria è un lungo e basso edificio a pianta rettangolare che si affaccia su un piazzale dove vengono sistemati i tronchi d'albero abbattuti (*bóra¹ 1.*, v.) e le assi (*as¹ 1.*, v.) che ne sono state ricavate. I meccanismi di funzionamento (vedi più avanti) sono posti sotto il carro (*car²*, v.) e si raggiungono mediante una botola. L'acqua necessaria per mettere in movimento la ruota (*róda³ 2.*, v.) viene deviata dal torrente mediante una roggia (**canàl²*, v.) con un tratto terminale sopraelevato di legno e uno scivolo posto sopra la ruota idraulica e sostenuto da una lunga pertica. Una leva azionabile dall'interno della segheria permette di aprire una paratia e scaricare l'acqua direttamente sulla ruota.

Organo motore della segheria è la grande ruota idraulica (*róda³ 2.*, v.) a cassette (*vaschèta²*, v.) fissata a un albero di trasmissione (*àlbero¹ 1.*, v.) di legno. Sull'albero della ruota idraulica si trova il lubecchio (*scut*, v.), che agisce sul rocchetto (*caredèl*, v.) posto su un secondo albero di trasmissione (*àlbero de fèr*, v. *àlbero¹ 2.*). Su questo si trova una ruota (*pulègia granda*, v. *pulègia 3.*) sulla quale agisce a sua volta una cinghia (*cénta*, v.) collegata a un terzo albero, quello della biella (*àlbero¹ 3.*, v.). A tale albero è collegato un ferro a manovella (*manecín*, v.) che a sua volta muove la ruota di biella (*platò*, v.) e la biella (*gambón*, v.), sistema che permette di trasformare il moto rotatorio impresso dagli alberi di trasmissione nel moto verticale alternato del telaio (*telàr² 6.*, v.). Il moto rotatorio dell'albero della biella è tenuto stabile e costante dal volano (*volante 2.*, v.). Il telaio, entro cui con due staffe in ferro (*canàola³*, v.) è fissata la lama in acciaio (*lama 3.*, v.), scorre su binari (*élite*, v.) nelle due travi verticali (*màntena*, v.) che lo sostengono. Alla traversa inferiore (*travèrs¹ 3.*, v.), mediante un ferro (*pòlas*, v.), è fissata la testa della biella e si aggancia una delle stanghe del sistema di avanzamento del carro. Una seconda stanga (*caciador²*, v.), collegata come la precedente a un fuso parallelo agli alberi di trasmissione, spinge la ruota di avanzamento (*tambur²*, v.) al cui asse è fissata una catena, mentre l'altra estremità della stessa catena aggancia la parte posteriore del carro. Il carro scorre su una serie di rulli di legno (*rigol²*, v.) disposti orizzontalmente. Lungo la fiancata (*spónda² 2.*, v.) si trova una serie di spessori di legno (*modèl² 1.*, v.) contro i quali si sistema il tronco da segare e che consentono di ottenere assi dello spessore voluto. Per le assi di spessore minore, si aggiungono ulteriori spessori (*modèl² 2.*, v.). Il tronco viene bloccato contro la fiancata mediante una lunga pertica (*stanga²*, v.), un'estremità della quale è fissata con un lungo chiodo di legno (*cavicia 3.*, v.) nella testata (*tèsta²*, v.) del carro, mentre l'altra in un blocco mobile (*ásenón³*, v.) posto dall'altra parte del carro. La corretta direzione del carro durante la corsa è assicurata da una rotaia (*mas-cio³*, v.) applicata sotto una delle travi (*piana³ 2.*, v.) del carro, che scorre nell'incavo (*fèmena 3.*, v.) dei rulli.

Sull'albero del rocchetto (*àlbero de fèr*, v.) è presente un'altra ruota, a sua volta collegata con una cinghia a una puleggia montata su un albero di ferro, che aziona una sega circolare (*circolare*, v.) posta al piano superiore. Segheria e sega circolare non funzionavano mai insieme perché la portata d'acqua non era in grado di fornire l'energia necessaria (Ugo Giov.)□

In breve, l'iperònimico così costruito fa proprio il modello dell'ordinamento museale, introducendo nella lessicografia dialettale un'innovazione di notevole portata.

Se vogliamo poi esaminare più da vicino la procedura applicata nel nostro caso, si osservi che nel testo relativo all'iperònimico si trovano registrati i nomi in italiano (le «parole») dei singoli referenti (le «cose») con le relative traduzioni in dialetto e non più la descrizione particolareggiata di questi ultimi, che già si trovano nell'ordinamento alfabetico (vedi ancora sopra). Al futuro utente del dizionario vengono in sostanza offerti due percorsi integrati di lettura:

a) grazie ai rinvii sistematici che accompagnano ogni singola «parola» nel testo dell'iperònimico, egli potrà facilmente risalire dalle «parole» alle «cose». Si veda ancora, dal testo qui sopra riportato:

«Organo motore della segheria è la grande ruota idraulica (*róda*¹ 2., v.) a cassette (*vaschèta*², v.) fissata a un albero di trasmissione (*àlbero*¹ 1., v.) di legno. Sull'albero della ruota idraulica si trova il lubecchio (*scut*, v.), che agisce sul rocchetto (*caredèl*, v.) posto su un secondo albero di trasmissione (*àlbero de fèr*, v. *àlbero*¹ 2.). Su questo si trova una ruota (*pulègia granda*, v. *pulègia* 3.) sulla quale agisce a sua volta una cinghia (*cénta*, v.) collegata a un terzo albero, quello della biella (*gambón*, v.)».

b) viceversa, partendo dal singolo ipònimico (per esempio *vaschèta*² o *caredèl* contenuti nell'ordinamento alfabetico) si potrà andare a cercarne la posizione e la funzione nell'insieme della segheria grazie ai rinvii dall'ipònimico stesso a **séga*², dove l'asterisco ci dice che si tratta di un termine sopraordinato, cioè di un iperònimico.

Ma il percorso di lettura può essere addirittura triplice, perché in appendice al testo del *Dizionario* troviamo delle Tavole illustrative, due delle quali riportano il disegno della segheria con le denominazioni dialettali delle varie parti componenti. Si vedano i rinvii, termine per termine a [Tav. XVII, Tav. XVIII]. In questo modo, il lettore potrà passare dai singoli ipònimi all'iperònimico che li comprende, da questo alla Tavola illustrativa e viceversa³.

³ Ringrazio qui, oltre ai membri del Circolo Pensionati di Montagne, che per anni hanno collaborato con me in un lavoro complesso e faticoso, e oltre a Ugo Giovanella, al quale dobbiamo la descrizione particolareggiata della segheria e del suo funzionamento, Antonella Mott, che ha messo a nostra disposizione la sua incomparabile esperienza etnografica nella ricerca sul campo e nella cura di queste voci, e il direttore del Museo, Giovanni Kezich, per l'attenzione che da sempre ci riserva.

Da San Michele all'Adige a Južno-Sachalinsk

Uno sguardo sullo stato dei Musei etnografici in Siberia

di Lia
ZOLA

Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige rappresenta

«il modello di un tipo di museografia istituzionale di ambito locale, espressamente destinata allo studio e alla conservazione delle tradizioni popolari e adeguatamente sostenuta dall'ente pubblico: una situazione per molti versi esemplare e che tuttavia non si è realizzata nel tempo senza difficoltà e senza qualche contraddizione» (Kezich, 2004: 129).

Così scrive Giovanni Kezich a proposito del Museo creato da Giuseppe Šebesta nel 1968; proprio dal Museo di San Michele prenderà avvio la mia analisi, che attraverso quattro studi di caso, cercherà di documentare lo stato attuale dei Musei etnografici in Siberia e nell'estremo oriente russo.

Qualche cenno storico

Sul territorio russo l'interesse per gli oggetti appartenenti alla cultura tradizionale ha inizio verso il XVIII secolo, periodo in cui nasce e si sviluppa l'etnografia, il cui campo di ricerca, in questa prima fase, è strettamente legato a quello delle scienze naturali.

A quel tempo, l'unico museo in Russia che ospitava collezioni etnografiche era la *Kunstkamera* di San Pietroburgo, fondata per volere di Pietro il Grande nel 1714 e nata principalmente come «gabinetto delle curiosità umane». Nel 1836, una sezione dell'edificio diede vita al Museo Etnografico dell'Accademia delle Scienze, composto da costumi e oggetti di uso comune appartenenti sia ai popoli dei cinque continenti, che agli abitanti delle diverse regioni dell'Impero russo.

Lo studio di alcuni aspetti della vita quotidiana di genti e gruppi etnici che popolavano l'allora vasto territorio dell'Impero, ebbe inizio con le numerose spedizioni di viaggiatori e naturalisti in Siberia, nelle isole Kurill, in Kazakistan e nei territori che di lì a poco sarebbero stati annessi all'Impero; erano, questi, luoghi lontani e pressoché sconosciuti, che alimentavano sentimenti di curiosità verso tutto ciò che si configurava come esotico¹.



¹ La conquista della Siberia da parte della Russia si protrasse per circa due secoli. Se l'inizio si può far risalire con certezza alla seconda metà nel XVI secolo, quando a Mosca regnava

La fondazione, nel 1845, della Società Geografica Russa, segnò una svolta nello sviluppo dell'etnografia: la sezione etnografica venne infatti inclusa in una delle quattro divisioni della Società. Altre spedizioni, soprattutto negli Urali del Nord, al confine tra l'Europa e l'Asia, vennero progettate e finanziate in parte dallo Stato, che le sovvenzionò con un fondo annuale di 10.000 rubli, in parte da privati, soprattutto corporazioni di mercanti. Parallelamente alle spedizioni, i collaboratori della Società Geografica commissionarono ai corrispondenti locali la raccolta di oggetti e testimonianze sulla vita quotidiana e sull'arte popolare, al fine di creare un Museo etnografico nazionale. Il passo, prima del Museo, fu un'esposizione nazionale della durata di tre mesi, organizzata dalla Società Geografica nel 1867 a Mosca, nelle sale del Maneggio, il cui obiettivo era illustrare la varietà culturale dei diversi gruppi etnici che vivevano sul territorio russo attraverso la ricostruzione di scene di interni che mostravano, avvalendosi di manichini con i costumi tradizionali, suppellettili, vasellame, elementi di arredo, strumenti da lavoro e musicali, giocattoli, modellini di abitazioni. Alle spalle dei manichini, un fondale dipinto riproduceva gli insediamenti e i paesaggi relativi al gruppo presentato. Vi era infine una sezione di antropologia che esponeva collezioni di crani e altri materiali, provenienti da scavi archeologici².

Gli oggetti che costituirono i fondi dell'esposizione vennero in seguito utilizzati per l'allestimento del primo Museo etnografico di Mosca, fondato nel 1867, che pose le basi metodologiche per le successive raccolte di oggetti della cultura tradizionale, sia sul territorio europeo che su quello asiatico. Dall'inizio del XX secolo in poi, il Museo organizzò numerose esposizioni a tema, tra cui una sugli oggetti del culto sciamanico. Queste rassegne tematiche contribuirono non solo allo sviluppo dell'etnografia, oramai sempre più rivolta alle scienze sociali, ma anche della museografia: di lì a poco nacque la maggior parte dei Musei regionali, allestiti prevalentemente ad opera delle sezioni decentrate della Società Geografica Russa.

I Musei regionali

Attualmente, l'intento dei Musei regionali (*Kraevedčeskij Muzej*), presenti in tutti i centri abitati di medie-grandi dimensioni, consiste nel

Ivan il Terribile, la conclusione si può far coincidere – a seconda dei punti di vista – con l'insediamento della prima colonia russa in Alaska, verso la fine del XVIII secolo; con la fondazione di Vladivostok nel 1860; con il completamento della ferrovia Transiberiana, all'inizio del XX secolo. Il Kazakistan e le isole Sachalin, comprese le isole Kurill, furono annesse all'Impero russo nella seconda metà del XIX secolo.

² In Russia, il termine antropologia (*antropologija*) viene riferito allo studio dell'antropologia fisica.



1. Museo regionale di Krasnojarsk.

fornire un'introduzione alla storia locale attraverso diverse sezioni: non di rado, il percorso del visitatore conduce a sale dedicate alla geografia e geologia della zona, attigue a quelle archeologiche e ad altre ancora con arredi e suppellettili del periodo zarista. Le sezioni di etnografia nei Musei regionali siberiani illustrano la storia dei gruppi etnici presenti sul territorio indicato, in un periodo databile tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Le collezioni sono dedicate per lo più a oggetti d'uso quotidiano, inseriti negli ambienti dove essi erano utilizzati. Questi allestimenti si discostano poco dal sopracitato esempio di Mosca del 1867; nella maggior parte dei casi le collezioni si limitano a dare qualche indicazione sommaria sui costumi tradizionali e, al massimo, sulle forme di religiosità osservate, senza fare cenno ai sistemi di produzione e di sostentamento dei gruppi oggetto di analisi.

A tale proposito, i Musei di Krasnojarsk e Južno-Sachalinsk riflettono in modo esemplare la situazione dei Musei locali in Siberia.

Il primo (*Krasnojarskij Kraevoj Kraevedčeskij Muzej*), venne inaugurato nel 1882 nell'ex dimora di un commerciante di Krasnojarsk. L'attività del Museo fu sovvenzionata principalmente da privati e commercianti, che contribuirono anche all'arricchimento delle collezioni presenti. Nonostante il successo dei primi anni di attività, il Museo si trovò ben presto senza fondi, senza collaboratori e con collezioni troppo ampie per lo spazio a disposizione. Per questo motivo, tra il 1903 e il 1920, venne trasferito nello stabile che ospitava la sottosezione «Siberia orientale» della Società Geografica di Krasnojarsk. L'ulteriore ampliamento delle collezioni portò alla costruzione di una nuova sede per il Museo, nel 1928, lungo il corso

2. Museo regionale di Južno-Sachalinsk.

3. Abito *oroki* al Museo regionale di Južno-Sachalinsk.



del fiume Enisej; pochi anni più tardi venne ufficialmente inserito nella lista nazionale dei Musei regionali.

Attualmente il Museo è considerato uno dei più completi della Siberia, sia per estensione (3.373 mq ripartiti in tre piani più un piano interrato), che per quantità di oggetti esposti (420.138). Le collezioni spaziano da «I Popoli della Siberia», a «L'Ecologia, la biologia», a «Gli oggetti del periodo sovietico». La sezione di etnografia, dedicata prevalentemente ai numerosi gruppi etnici che popolano la regione di Krasnojarsk³, si trova nel seminterrato ed è illuminata artificialmente. È composta per la maggior parte da manichini con costumi tradizionali, chiusi in teche di vetro, talora accostati ad alcuni oggetti e strumenti per la caccia, la pesca e oggetti del culto sciamanico. Accanto ad ogni teca, un pannello reca informazioni generali sul gruppo in questione; talvolta il contenuto delle teche è corredato da vecchie didascalie, in parte scritte a mano, di difficile lettura ed esclusivamente in lingua russa, così come i pannelli informativi.

Nel 2006 il Museo regionale di Južno-Sachalinsk (*Kraevedčeskij Muzej Južno-Sachalinska*), capoluogo delle isole Sachalin, ha compiuto 110 anni: venne infatti inaugurato nel 1896 da membri di rilievo dell'*intelligencija* locale e da alcuni prigionieri politici in esilio⁴.

Il Museo ebbe però vita breve: nel 1905, durante l'occupazione della

³ La regione di Krasnojarsk, che occupa una superficie di 2,34 milioni di kmq, è uno dei territori siberiani più ricchi di gruppi etnici, tra i quali, *nenec*, *nganasany*, *sel'kupy*, *kety*, *dolgani*, *jakuti* ed *evenki*. Questi ultimi, conosciuti anche come *tungusi*, cacciatori, pescatori e allevatori di renne, sono presenti in un'area che si estende dal fiume Enisej, all'Oceano Pacifico. Nonostante occupino un territorio molto ampio, il loro numero non è superiore alle 25.000 persone.

⁴ Le isole Sachalin, a partire dal XIX secolo, divennero una colonia penale dell'Impero russo. Lo scrittore A. Čechov trasse il romanzo *L'isola di Sachalin* dalla sua visita alle isole nell'ultimo decennio del XIX secolo.



4. Tenda čum evenki al Museo etnografico dei popoli delle coste del lago Bajkal.

parte meridionale dell'isola da parte dell'esercito giapponese, tutti gli oggetti delle collezioni vennero portati in Giappone; rimesso in funzione dopo il Concordato di Portsmouth, venne nuovamente chiuso durante l'occupazione giapponese dell'isola, dal 1920 al 1925. Quando le isole Sachalin passarono sotto il controllo sovietico, dopo la seconda guerra mondiale, il Museo, divenuto nel frattempo Museo regionale, venne riaperto definitivamente in una nuova sede, nel palazzo che precedentemente aveva ospitato l'Amministrazione giapponese.

Tra le sezioni esposte al Museo, si distinguono quelle etnografiche dedicate ai gruppi etnici dell'isola, quali *nivchi*, *ainu*, *oroki*. Benché le collezioni di etnografia siano molto ricche, come nel Museo di Krasnojarsk, i criteri espositivi sono i medesimi e la sezione etnografica si trova a dividere lo stesso spazio con quella di biologia marina.

Verso la fine degli anni Settanta il Museo ha aperto due filiali, una ad Aleksandrovsk-Sachalinskij, nel sud dell'isola, e una ad Ocha, nel nord, località in cui risiede la maggior parte dei *nivchi*.

I Musei etnografici

I Musei etnografici propriamente detti (*Etnografičeskij Muzej*) in Russia sono Musei *open air*, abbastanza frequenti sia sul territorio europeo, che su quello asiatico. Uno tra i più rilevanti per estensione territoriale – 32.500 mq – è il Museo Etnografico dei Popoli delle Coste del Lago Bajkal

(*Etnografičeskij Muzej Narodov Zabajkal'je*), che ha sede a circa 10 km da Ulan-Ude, capitale della Repubblica Autonoma Buriata (Buriazia)⁵.

Inaugurato nel 1973, il Museo è composto da alcune aree tematiche, tra cui quella archeologica e quella etnografica.

La sezione etnografica, denominata «Popoli delle coste del Lago Bajkal», ospita ricostruzioni di abitazioni, attrezzi da lavoro e costumi, databili tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, di alcuni gruppi etnici presenti sul territorio della Repubblica, tra cui *buriati* ed *evenki*⁶.

A questi ultimi è dedicato un ampio spazio, che riproduce un intero insediamento di *čum*, tende in corteccia di betulla o larice ricoperte di pelli di renna.

Anche la ricostruzione di un villaggio di *Vecchi Credenti* presenta alcuni elementi di notevole interesse, soprattutto gli interni delle case in legno, decorati con colori molto vivaci⁷.

L'attenzione che il Museo dedica alle varie e diversificate forme di culto presenti sul territorio, trova infine espressione nella ricostruzione, nelle rispettive aree, di tende di sciamani, chiese ortodosse e un tempio buddista⁸.

All'interno del parco vi è inoltre un piccolo zoo, che ospita animali autoctoni, come cammelli, tigri, lupi e orsi.

In questo tipo di museo il visitatore è libero di girare tra gli insediamenti e visitarli, soprattutto in occasione di esposizioni temporanee; molto spesso, però, le abitazioni sono chiuse per manutenzione o semplicemente non è possibile accedervi.

I complessi etnografici

Un ultimo caso è rappresentato dai recenti «complessi etnografici» (*Etnografičeskij Kompleks*) che si stanno diffondendo soprattutto in Siberia e il cui fine è prettamente turistico. Si tratta di complessi abitativi, ricreati sul modello degli *open air*, che propongono, oltre alla possibilità di visitare gli insediamenti, anche formule di ristorazione e svago.

La Repubblica Autonoma di Sacha (Jakuzia) si è dimostrata par-

⁵ Gli unici Musei etnografici che non rientrano nella tipologia degli *open air* si trovano a San Pietroburgo: uno, è il Museo Etnografico Russo di San Pietroburgo, che ospita collezioni relative a tutto il territorio dell'ex URSS; l'altro, è la *Kunstkamera*, le cui raccolte sono rivolte prevalentemente ad aree geografiche al di fuori della Russia.

⁶ I *buriati*, rappresentano oggi il 24% della popolazione complessiva della Repubblica Autonoma Buriata (Buriazia).

⁷ I *Vecchi Credenti* sono una minoranza religiosa che, in seguito allo scisma all'interno della Chiesa ortodossa nel XVII secolo, fuggirono o vennero esiliati in Siberia. Attualmente in Siberia si registra la presenza di circa due milioni di *Vecchi Credenti*.

⁸ Il buddismo è la principale forma di culto osservata nella Repubblica Autonoma Buriata, seguita dal cristianesimo.



5. Complesso etnografico di Bakaldyn nella Repubblica autonoma di Sacha (Jakuzia).

ticolarmente ricettiva nel mettere in pratica queste formule, proposte principalmente a turisti stranieri, soprattutto nella stagione invernale. Sul territorio *jacuto* si distinguono in particolar modo i complessi etnografici di Ytyk Chaj e di Bakaldyn, situati rispettivamente a 20 e 60 km dalla capitale, Jakutsk. Bakaldyn è gestito da una famiglia semi-nomade di pastori *evenki* ed è aperto soprattutto nei mesi invernali e primaverili, poiché in estate la famiglia si sposta con le renne in zone più a nord per il pascolo. L'attività principale consiste nel proporre una giornata tipo in una famiglia *evenki*, non senza un tocco di dubbia teatralizzazione: si può infatti pernottare nelle tende, degustare piatti della cucina tradizionale, partire per una cavalcata sulle renne; al termine della giornata non manca mai la riunione davanti al fuoco sacro acceso rigorosamente dallo sciamano.

Conclusioni

L'impressione abbastanza generalizzata che ricava il visitatore, in riferimento soprattutto alle collezioni etnografiche nei Musei regionali, è di una straordinaria ricchezza del materiale esposto, che andrebbe ulteriormente valorizzato ma che, al contrario, è lasciato in uno stato di semi-abbandono.

Escludendo i complessi etnografici, che hanno un buon rendiconto economico poiché rientrano nei programmi proposti dalle agenzie turistiche (quattro giorni di soggiorno e visita a Bakaldyn, nella stagione invernale possono raggiungere i 300 dollari a persona), il problema principale

di una tale situazione è rappresentato dalla carenza di sovvenzioni e dai progressivi tagli imposti dal governo russo ad ogni istituzione culturale: dal 70% dei fondi nazionali per i Musei (senza distinzioni tra Musei etnografici e Musei d'arte) nel 1997, si è passati ad un 35% attuale, destinato quasi esclusivamente alla retribuzione dei dipendenti.

Talvolta alcuni Musei ricevono fondi da sponsor al di fuori del circuito statale: è il caso del Museo regionale di Južno-Sachalinsk, che annovera tra i patrocinatori compagnie petrolifere quali la «Shell»: una buona parte del territorio delle isole Sachalin è coperta da pozzi petroliferi che costituiscono la principale risorsa delle isole, con forti interessi da parte del Giappone e degli Stati Uniti, due tra i maggiori partner commerciali. Il Museo Regionale di Južno-Sachalinsk rappresenta però un caso raro, che difficilmente trova eguali in altre aree siberiane.

Le entrate in termini di visitatori sono inconsistenti: anche se in Russia e in Siberia vengono applicate tariffe diverse per i russi e gli stranieri, i visitatori stranieri scarseggiano⁹.

Un secondo ordine di problemi che riguarda i Musei in questione è rappresentato dalla difficoltà di «far parlare il museo», di rendere cioè le collezioni un valido mezzo di comunicazione. Al pari di molte collezioni dei Musei etnografici italiani, quelle dei Musei in questione si presentano come una scenografia indubbiamente interessante, ma vuota, poiché mancano gli attori, le loro vite (Bravo, 2006).

Gian Luigi Bravo, a tale proposito, afferma che

«Il lavoro al riconoscimento dei portatori di cultura da inserire nella scenografia del Museo e alla ricostruzione del loro contesto inizia con un approccio critico concreto, che può essere almeno in parte condiviso con i discendenti. Si tratta cioè dell'esame attento della collezione, dei reperti e degli eventuali supporti informativi, e dell'analisi di scelte e intenti: che cosa si è deciso di documentare, con quali oggetti, con quali omissioni, quali sono i portatori di cultura e le loro comunità e territorio rappresentati nel Museo, e, complessivamente, quali sono i messaggi, le idee che esso trasmette» (Bravo, 2004: 24).

Visitando i Musei in questione non solo non emergono i cicli operativi, ma neppure tecniche, riferimenti a saperi, rapporti di lavoro, ritualità e con essi anche i portatori e gli attori.

Questa serie di problematiche richiama inevitabilmente al rapporto tra museo e il pubblico, colui che per primo partecipa attivamente al discorso sulla memoria del passato. Nel caso dei Musei siberiani questo rapporto è particolarmente complesso: se, da un lato, ciò che viene messo in discussione è come rappresentare documenti e testimonianze relative al rapporto con la memoria del passato, dall'altro, emerge l'interrogativo su quale memoria rappresentare.

⁹ L'entrata ad un Museo regionale, per i visitatori russi, è di 15 rubli, circa 50 centesimi; per i visitatori stranieri è di 150 rubli, circa 5 €.

In Italia, il periodo al quale si fa riferimento nei Musei per tracciare un quadro di sintesi delle nostre campagne, delle vicende del loro mondo tradizionale e della loro economia, è quello della costituzione dello stato unitario, quando inizia a formarsi un mercato nazionale e si sviluppa il trasporto ferroviario: il fulcro delle collezioni etnografiche italiane rimanda dunque ad un passato agricolo che prelude ad un passaggio al sistema di produzione industriale.

Nel caso della Russia, ci si trova di fronte ad un problema più articolato: l'agricoltura, che in epoca pre-rivoluzionaria costituiva la risorsa principale del paese, durante il regime sovietico venne integrata e sostituita dalla collettivizzazione, dalla creazione di grandi unità produttive nella campagna (*kolchozy*), così da poter consentire il controllo diretto dello stato sulla produzione agricola; allo stesso tempo, con i «piani quinquennali» voluti da Stalin, si

assistette ad un forte sviluppo industriale che comportò, tra i numerosi effetti, la costruzione di enormi complessi industriali proprio in Siberia.

Un ulteriore cambiamento al modo di produzione agricolo, avvenne con la caduta del regime sovietico: distribuzione diseguale della popolazione tra campagne e città, sviluppo insufficiente delle infrastrutture agricole, massiccio spopolamento delle campagne, furono solo alcune delle conseguenze della politica di de-collettivizzazione intrapresa dal governo russo.

Alcuni Musei etnografici siberiani stanno cercando di affrontare il problema del rapporto con la memoria, seppure in maniera sommaria, attraverso esposizioni temporanee dedicate al periodo sovietico. In qualche Museo regionale hanno fatto la loro comparsa, in tempi relativamente recenti, «sezioni del periodo sovietico» che, seguendo i medesimi criteri espositivi delle collezioni etnografiche, mostrano suppellettili del tempo sovietico, come giradischi, fotografie, bandiere, ma non c'è traccia di continuità con i soggetti delle sezioni esposte, quasi come se mancasse un tassello di unione tra memoria e fruitori, mancanza motivata, in molti casi, dall'assenza fisica dei portatori di memoria. Basti ricordare che, in seguito alla collettivizzazione e, in modo sempre più intenso, con le purghe staliniane, decine di *kulaki*, contadini benestanti, così come intellettuali, ebrei e dissidenti, furono deportati nei campi di lavoro in Siberia.

In ultimo, si pone il problema di come diffondere l'eredità culturale dei Musei e farli entrare in un circuito di segnalazioni.

Pietro Clemente sostiene che il museo sia come i ristoranti e i pro-



6. Vetrina con allestimento di oggetti del periodo sovietico presso il Museo regionale di Krasnojarsk.

grammi televisivi: ha bisogno di essere scelto dall'utente, di entrare nel circuito delle segnalazioni tra amici, di essere ricordato con una cartolina acquistata per poter rispondere con successo allo scopo per cui è nato (Clemente, Rossi, 2004: 114).

A questo proposito è stata recentemente creata una rete di siti museali su Internet che, attraverso il portale www.museum.ru permette di accedere alle informazioni di qualsiasi Museo, anche etnografico. La messa in rete dei Musei ha inevitabilmente richiamato la necessità di cercare fondi al di fuori del budget statale, appoggiandosi a fondazioni private russe, ma anche straniere.

Il problemi maggiori rimangono comunque evidenti: se Musei del calibro dell'*Ermitage* rischiano la chiusura di alcune sezioni, viene da domandarsi quale sarà il destino di Musei etnografici o regionali situati a migliaia di chilometri di distanza dai «centri di potere» della Russia europea.

Bibliografia

- G.L. BRAVO, «I musei etnografici locali nel loro contesto socio-culturale», in P. GRIMALDI, L. BONATO (a cura di), *La complessità della tradizione. Festa, museo e ricerca antropologica*, Milano, Angeli, 2005, pp. 115-129.
- G.L. BRAVO, R. CAFURI, *Comunicare il passato. Appunti di metodo per una didattica museale sulle culture locali*, Torino, Provincia di Torino, 2004.
- A. CIRESE, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 2002.
- P. CLEMENTE, E. ROSSI, *Il terzo principio della museografia*, Roma, Carocci, 2004.
- G. FORNI, «Cosa troviamo in un museo storico etnografico. Come capirlo, come integrarlo», in R. TOGNI, G. FORNI, F. PISANI, *Guida ai Musei Etnografici Italiani. Agricoltura, pesca, alimentazione e artigianato*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 45-96.
- G. HOSKING, *A History of the Soviet Union*, London, Fontana Press, 1985.
- G. KEZICH, «Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina tra i musei etnografici italiani», in M. PIROVANO (a cura di), *Oggetti, segni, contesti. Ricerche e prospettive di un museo etnografico* (Museo etnografico dell'Alta Brianza. Quaderni di etnografia, 1), Galbiate, Museo Etnografico dell'Alta Brianza, 2004, pp. 129-138.
- G. KEZICH, E. EULISSE, A. MOTT (a cura di), *Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Nuova guida illustrata*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2002.
- E. MADLEVSKAJA, «Musées russes et culture traditionnelle au tournant du XX siècle», in *La revue du Musée d'Orsay*, 21, 2005, pp. 36-43.
- A. MICHAILOVSKAJA, *Procédés d'expositions des collections ethnographiques dans les musées. Matériaux sur l'activité et l'histoire des musées et des expositions ethnographiques*, Moskva, 1972.
- N.N. PAVLOVA, *Istočniki finansirovanija sovremennych muzeev i nemnogo o fandrizinge*, Moskva, 1999.
- N. RIASANOVSKY, *Storia della Russia*, Milano, Bompiani, 1984.

Siti internet

www.museum.ru/museum/krasnoyarsk
www.museum.sakh.com/rus
www.museum.ru/museum/ulan-ude

Faust (e forse un po' Šebesta) nell'Africa occidentale¹

di Cesare
POPPI



Uno dei difetti maggiori dell'antropologia – quello, fra i tanti, che ne ha fatto in passato una disciplina apparentemente progressista ma in realtà profondamente conservatrice, quando non addirittura reazionaria – è che la nozione di «cultura» che ne costituisce il fondamento è, quasi per definizione, una nozione «neutra», statisticamente *average*, anonima e scialba. Se per gli antichi *in medio stat virtus*, per i moderni *in medio stat cultura*. Di tutti e di nessuno, la cultura in senso antropologico non ha autori, ma solo attori e interpreti. La sua sorella minore – la tradizione – poi, se la cava ancor peggio: non ha né gli uni né gli altri: non autori, non interpreti, ma solo besui ripetitori senza volto. Insomma: nello sforzo di relativizzarla, onde impedire che lo spettro dei giudizi di valore trascendesse nei suoi stretti compagni di strada – il *Gatto* e la *Volpe* del pregiudizio e del razzismo –, l'antropologia ha pagato il prezzo di fare della cultura un prodotto senza padre né madre, un trovatello l'esistenza del quale «non è colpa di nessuno», e dunque una creatura al di là del bene e del male, che bisogna prendere per quello che è: prodotto medio e mediocre di cui tutti abbiamo necessità, ma del quale nessuno è responsabile.

Non sorprende, allora, che la disciplina abbia problemi seri ad affrontare non soltanto i temi legati agli apporti individuali alla cultura come fenomeno collettivo, ma a maggior ragione si trovi in difficoltà ad accettare – e peggio ancora ad articolare – il tema della creatività individuale nel contesto di un dato ambito culturale. Ricorderete tutti – o meglio ricorderete in molti, e quelli che non ricordano fanno finta – che uno dei grandi *bloody minded* cavalli di battaglia del Sessantotto, un fondamentale di sociologia spicciola e spontanea su cui convergevano i voti unanimi di mille assemblee rivoluzionarie, era che: «Il genio non esiste!». Io mi ci gongolavo, perché – giovane studioso di antropologia – mi esaltava vedere nel matrimonio fra il giusto atteggiamento scientifico e la corretta prospettiva politica, la fine di quella visione colpevolmente borghese dell'individualità che aveva nella nozione e nel culto del Genio uno dei suoi fradiciissimi pilastri.

¹ Nel rivedere il testo per la pubblicazione, ho deciso di rimanere fedele al formato «orale» del testo originale, in quanto una versione concepita per il «modo scritto» avrebbe comportato la riscrittura completa del testo.

Poi, giovane studioso sessantottato che ero, incontrai il professor Šebesta. Anzi, meglio: andai a sbatterci contro. Sì, perché le persone creative come lui mettevano in crisi non solo il Sessantotto, ma anche l'Antropologia. Costringevano entrambi – il primo, beninteso, meno gloriosamente della seconda – a fare i conti con gli apporti individuali alle elaborazioni collettive delle quali spesso (nel bene o nel male, ma erano comunque guai) cambiavano i connotati.

C'erano, in colui che ora non c'è più e chiamiamo con un sospiro di sollievo il *Bèpo*, due aspetti del carattere. Il primo era decisamente antipatico, il secondo, invece, era poco piacevole.

«Voi giovani siete troppo imbecilli per poter mai capire qualcosa degli eschimesi della Kamčatka!»

Tuonava al telefono quando lo chiamavo da Vigo di Fassa per chiedergli la benedizione su un dettaglio del Museo ladino.

«Guardi, dottor Poppi, che fino a quando non avrà come me passato due anni a discendere a piedi il corso del Danubio, non potrà mai distinguere un setaccio da una *lóra*!»

Tuonava quando gli chiedevo di identificare un oggetto del quale non avevo idea.

Poco contava dirmi, la sera, leccandomi le ferite dell'orgoglio, che eschimesi nella Kamčatka mai se n'erano visti e che la rispettiva funzionalità di setacci e *lóre* era uno dei pochissimi ma granitici punti fermi della mia conoscenza della cultura materiale trentina, conoscenza maturata, se non proprio lungo il Danubio, nelle lunghe serate alla «Cantinota», dove allora bere costava poco anche per noi. La creatività del *Bèpo*, la sua *autoritas* e soprattutto la sua franchezza rimanevano micidiali, devastanti attentati all'amor proprio e alla saldezza dei principi.

Se il problema dell'apporto individuale alla cultura, e dunque quello relativo alla creatività, sono rimasti parte della mia problematica antropologica, lo devo anche a quelle esperienze fondanti, e come tale me lo portai anche nel Ghana nord-occidentale quando cominciai a fare ricerche nell'ormai lontano 1985.

Ciascuna formazione culturale ha luoghi specifici nei quali si può trovare, con maggiore probabilità che altrove, la creatività, intesa, da un lato come emergere di forme di eccellenza relative a un settore chiave della cultura in questione e, dall'altro, come apporto individuale, originale e irripetibile, alla soluzione di problemi cruciali per la produzione e riproduzione della formazione sociale.

Fra i *vagla* del distretto di Bole, uno dei punti di crisi attorno al quale si articola il problema della creatività e dell'eccellenza individuale, è costituito dalle attività venatorie. Pessimi agricoltori, i *vagla* amano ancora pensarsi e rappresentarsi come grandi guerrieri e dunque come

grandi cacciatori. Il simbolismo legato alla guerra e alla caccia – sinonimi nel vernacolo locale – ne permea tanto l'immaginario quanto la ritualità. Dalle lunghe ed elaborate cerimonie funebri, in cui tutti i maschi adulti vengono onorati come cacciatori, fino al simbolismo del parto, descritto come la «guerra delle donne», guerra e caccia sono al centro dell'elaborazione identitaria tanto collettiva, quanto individuale.

In questo contesto di rappresentazioni collettive, i grandi cacciatori acquisiscono lo *status* di figure semi-leggendarie, di veri e propri divi, temuti e rispettati in vita, ma ancor più da morti, come imprevedibili, potenti antenati in grado di condizionare il destino dei viventi se non adeguatamente propiziati. Il titolo onorifico di *digbun* viene conferito soltanto agli uccisori di elefanti o di altra selvaggina considerata particolarmente pericolosa, come gli ippopotami. Dei *digbun* si rispetta non solo il coraggio, ma anche e soprattutto la conoscenza e la spregiudicatezza con cui maneggiano la *tagdunna*, la magica «medicina nera», essenziale al loro successo nella caccia. Le magie di caccia vengono acquisite nei modi più svariati, ma sempre altamente pericolosi. La sostanza che andrà a formare il capitale magico di un *digbun*, viene, ora trovata nello stomaco di un grande animale da questi ucciso dal cacciatore, ora scambiata con le *tinnannaa*, le «fate della foresta» con le quali il cacciatore entra in una sorta di rapporto simbiotico, ora ancora scambiando vite umane con un grande stregone per acquisirne le conoscenze. Si dice fra i *vagla*, che più un cacciatore uccide selvatici «neri» – quelli che per taglia e pericolosità sono particolarmente significativi – più aumenta il suo capitale magico e più, pertanto, potrà uccidere. Un cacciatore anziano, non più in grado di compiere l'atto dell'uccisione, continua però a uccidere, dispensando ai suoi giovani clienti fucili medicati con la *sua* medicina e dunque potenziati dalla *sua* magia. Ciò che uccide non è il fucile, si dice fra i *vagla*, dove i fucili, vecchi e inaffidabili catenacci, fanno comunque cilecca una volta su due, ma la magia che uno ci mette dentro.

Ecco allora che la posizione di un *digbun* all'interno della comunità è al contempo quella di una persona amata, riverita come provveditore di *ol* – quella carne che sembra non essere mai sufficientemente abbondante – ma anche disprezzata e temuta quale potenziale stregone. Al pari dei ladini di Fassa che, come gli irlandesi, credevano che i preti frequentassero le *Scoles Neigres* («Scuole Nere») nei loro corsi di esorcismo, i *vagla* sostengono che «chi pratica la magia per il bene, sa anche farlo per il male». In questo contesto, nelle grandi occasioni collettive, come i funerali, la società dei cacciatori appare in pubblico come corpo compatto e separato, geloso custode delle proprie conoscenze e rigoroso esattore della riconoscenza e del rispetto dovuto a chi procura un bene scarso e desiderato. I cacciatori sono il terrore delle vergini e i primi su cui cadono i sospetti di adulterio. Arroganti, aggressive, trasgressive e violente, le *lobbies* dei cacciatori finiscono spesso sulla bocca di tutti

per aver provocato risse e pestaggi, non di rado fonte di vendette e omicidi.

Vi è pertanto una contraddizione fondamentale fra la circostanza che il cacciatore costituisce una figura chiave indispensabile in un quadro culturale in cui la caccia occupa una posizione centrale, tanto a livello materiale, quanto a livello simbolico, e la posizione ambigua e contraddittoria dell'eroe protagonista dell'attività venatoria.

Ambiguità e contraddizioni relative alla persona sociale del cacciatore diventano molto più evidenti in occasione di quel rito di passaggio centrale in tutte le culture africane che è la morte. L'ambizione ultima di un uomo *vagla* è di divenire un antenato, ricordato dai suoi discendenti e menzionato come recipiente dei sacrifici che scandiscono l'anno liturgico di un gruppo di discendenza. La prima e più importante testimonianza del futuro *status* di antenato che attende un moribondo, è la postura fisica assunta nella sua agonia. Idealmente, un moribondo deve spirare fra le braccia di un congiunto, meglio se un fratello. Questo segnala che la separazione avviene senza conti in sospeso, rancori e inimicizie, condizione dell'instaurarsi di un rapporto di fiducia fra antenati e discendenti, che sarà compito della sequenza funebre scandire secondo i simboli del linguaggio rituale.

Al contrario di tutto ciò, il cacciatore muore solo. Non appena ci si accorge che egli è alla fine, la porta della sua camera viene chiusa e il *compound* dove egli vive viene abbandonato da tutti. L'agonia di un cacciatore rappresenta infatti l'occasione per una drammatica resa dei conti. Si ritiene che, al momento dell'agonia, i *kontomse* – gli spiriti degli animali che egli ha ucciso – si radunino al suo capezzale, pronti a carpirne l'anima per portarla in omaggio alle potenti *tinnannaa* della foresta. Queste verranno allora persuase a rilasciare generosamente gli animali della selva, che saranno a loro volta uccisi nello sforzo venatorio collettivo che la società dei cacciatori metterà in essere per onorare il membro defunto.

Si dice fra i *vagla* che un'improvvisa e protratta penuria di selvaggina è segno che un grande cacciatore sta per morire: eroe culturale dallo *status* sociale ambiguo e contraddittorio, colui che in vita ha mietuto vittime animali per soddisfare il proprio desiderio di fama e di grandezza, diviene – al termine della sua parabola – egli stesso vittima espiatrice.

Come si diceva, tale logica culturale – situata allo spartiacque simbolico e strutturale fra la logica del sacrificio e quella dello scambio – si riscontra in Africa occidentale in tutti quegli ambiti critici in cui l'esercizio della creatività si applica alle giunture critiche, ovvero a quei crocevia dove il gioco della e per la sopravvivenza si fa pesante.

Fra i *bamana*, l'etnia dominante del Mali, gli scultori di oggetti magici occupano un ruolo speciale. La storia aspra e violenta di quella formazione sociale impone che ogni comunità si protegga dagli attacchi

magici degli stregoni mediante oggetti speciali. Tali oggetti, chiamati con un termine che significa letteralmente «oggetti che soddisfano i bisogni», sono il prodotto di una ristretta cerchia di scultori appartenenti al gruppo professionale dei fabbri, un gruppo già di per sé fortemente connotato per i poteri magici associati alla lavorazione dei metalli. Un «oggetto che soddisfa i bisogni» acquista la sua potenza per il fatto di incorporare dose massicce e concentrate di *nyama*. Quella di *nyama* è un'nozione complessa, contraddittoria, ambigua e ambivalente. Corrisponde grossomodo alla nostra nozione di «forza vitale» e pertiene in massimo grado agli esseri umani e, soprattutto, ai bambini, che non l'hanno ancora «spesa» nel processo di crescita. Ecco allora che gli oggetti magici più potenti sono quelli che incorporano, letteralmente, il corpo di un bambino sacrificato per «caricare» l'oggetto di *nyama*. Questi *boliv* sono opera esclusiva dei grandi scultori. Rari e costosissimi, vengono da questi creati solo al culmine della carriera e all'approssimarsi della morte dell'artista, in quantità minime, poiché il prezzo da pagare per la loro realizzazione è altissimo.

Un giovane scultore inizia la sua carriera come apprendista di un maestro anziano. Acquisita la capacità tecnica di scolpire, l'adolescente viene messo di fronte a una scelta cruciale. Continuare per tutta la vita a scolpire oggetti utili ma dozzinali (cucchiai, manici di zappa e così via), oppure imboccare la strada dura e difficile che – eventualmente – finirà come si dice «per fare del tuo nome un grande nome». Una volta imboccata questa strada non vi è più scelta: prima o poi un giovane così intenzionato verrà avvicinato da una *djin*, un termine mutuato dall'arabo, con cui i *bamana* denotano quegli spiriti della foresta, analoghi alle *tinnannaa* dei *vagla*, detentori delle conoscenze e dei poteri esoterici. La *djin* proporrà al giovane aspirante scultore un *sarati*, un patto, inscindibile pena la morte, per il quale ella provvederà a ispirazione e conoscenze, in cambio della forza vitale – del *nyama* – dello scultore. Onde infondere quantità crescenti di *nyama* nelle sue sculture, l'artista rinuncerà pertanto a quantità crescenti del *nyama* pertinente alla sua persona e alla sua carriera esistenziale. In una sorta di crescendo wagneriano, lo scultore rinuncerà prima a perseguire una vita normale sottoscrivendo un *sarati* «che ne sancisce l'infertilità – e morire senza la discendenza che farà di te un antenato immortale»: è già di per sé una scelta tremenda. Peggio: dovesse lo scultore comunque sposarsi e avere figli, la *djin* prima o poi ne rivendicherà la vita in sacrificio per il trasferimento di creatività da lei al suo partner nel business spirituale. Una terza, ancora più devastante ipotesi, è che la *djin* richieda all'artista senza figli il sacrificio di un nipote, di un fratello, di uno o più parenti stretti. In ogni caso, ciascun scenario possibile implicherà il progressivo isolamento dell'artista dal proprio ambito sociale, posizione questa analoga a quella di streghe e stregoni e aborrita da un sistema di valori culturali che vede nella solitudine il

peggiore dei destini. A questo si accompagnerà la crescita progressiva del sospetto e del risentimento nei confronti di chi – per raggiungere il fine ultimo di creare oggetti magici protettori dell'intero gruppo sociale – seleziona e colpisce quelli più vicini a lui per adempiere ai termini del contratto con gli spiriti.

A questo paradosso della creatività si accompagna la trasformazione progressiva dell'artista da uomo in donna. Così come succede per il genere femminile, per essere creativo l'artista deve coltivare un atteggiamento morale di *dariya*. Questo termine, mutuato dall'arabo così come il suo complementare *sarati*, significa apertura, ricettività, disponibilità, in una parola «creatività», ed è lo stesso che designa l'attitudine morale necessaria affinché una donna possa concepire la prole. «Noi finiamo come donne nella casa degli uomini» – affermano gli scultori *bamana* descrivendo la progressiva perdita di potenza virile che accompagna, di contro, la crescita della loro fama di «creatori di oggetti che soddisfano i bisogni».

Dunque, presso i *bamana*, l'infusione della forza vitale negli oggetti che proteggono la vita avviene mediante una teoria entropica della forza vitale stessa come elemento motore del *cosmos*: il *nyama*, che diviene parte dell'oggetto, deve essere ricercato altrove e qui trasferito e investito. Sia essa una vittima sacrificale o sia, come è poi in ultima analisi, il *nyama* stesso dell'artista, la fama, il successo e la potenza creatrice si dispiegano per mezzo di uno scambio che è allo stesso tempo auto-sacrificio.

Come già i cacciatori *vagla*, gli artisti *bamana* muoiono soli, il loro cadavere ancora impregnato di *nyama*, oggetto di orrore e di abominio. A differenza dei morti ordinari, che vengono sepolti in una grande tomba collettiva scavata al di sotto della casa più antica del villaggio, i cacciatori *vagla* vengono sepolti al di fuori del villaggio, in tombe presto dimenticate. Così, «per fare il mio nome grande» – come dicono artisti e cacciatori – la personalità creativa si condanna a una vita e a una morte di isolamento e solitudine. Per soddisfare i bisogni critici del proprio gruppo sociale – proprio lì dove si articolano più strettamente bisogno e desiderio – la personalità creativa entra in un patto faustiano con i poteri soprannaturali, quelle *djin* che ne stravolgeranno, a loro volta, le aspirazioni di persona socialmente compiuta.

Nel volume *SM Annali di San Michele*, cabalisticamente datato 13/2000, si avvicinava la figura di Šebesta a quella di Faust. Fortunatamente, gli autori di quei contributi hanno trattato l'argomento con grande tatto e delicatezza o, forse, non ho capito io il nesso, per fortuna. Sta di fatto che, quando mi fu proposto di produrre un contributo riprendendo quel tema, mi misi a riflettere e mi accorsi che, sì, era stato probabilmente e fra gli altri anche Šebesta a stimolare il mio interesse per le personalità creative e la loro peculiare posizione all'interno di una data formazione sociale.

Oltre non desidero spingermi in materia di analogie. Se non per concludere che – naturalmente – il termine arabo *djin* è linguisticamente cognato al latino *genius* e, dunque, al nostro «Genio». Pertanto, forse – ma chissà, in queste cose! – per esprimere la sua grande, straordinaria creatività, Šebesta non aveva bisogno, come la sua controparte *bamana*, di sottoscrivere un patto con le *djin*. Questo perché, con buona pace del Sessantotto, era *lui* un Genio.

Nota bibliografica

Questo contributo è basato sui resoconti etnografici di S. BRETT-SMITH, *The Making of Bamana Sculpture: Creativity and Gender*, Cambridge NY, Cambridge University Press, 1994 e di C. POPPI, *The Hunted and the Haunted: Death, Exchange and the Spirits in Northwestern Ghana*, ms, 1998. Per la parte teorica mi sono avvalso delle riflessioni contenute in M. GODELIER, *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 1996 e in C. POPPI, «Review of Sarah Brett-Smith, *The Making of Bamana Art: Creativity and Gender*», in *African Arts*, 2, 1966.

4. PER ŠEBESTA E PER MOZART

Giuseppe Antonio Bridi e il fortepiano del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

di Francesco
PREZZI

Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina possiede un fortepiano proveniente dalla val Lagarina e che, secondo i restauratori, potrebbe essere stato costruito a Vienna attorno al 1780. La *Guida* dello stesso Museo, anno 2002, avanza l'ipotesi che esso possa essere attribuito ai fratelli Celva¹. Il luogo del ritrovamento suggerisce almeno due ipotesi riguardo all'individuazione del proprietario originario. Ma, prima di esaminare le diverse ipotesi, è opportuno approfondire la conoscenza dei legami storicamente esistenti tra il territorio trentino e quello salisburghese.

In effetti, il tentativo di ritrovare gli originari proprietari del fortepiano offre una suggestiva opportunità di raffigurare la complessa rete dei rapporti tra le famiglie della nobiltà trentino-tirolese e i personaggi di rilievo dell'epoca. Si tratta di seguire una traccia che può portare all'attribuzione del fortepiano alle famiglie Lodron, Moll o Chiusole, basandosi soprattutto sul luogo di ritrovamento – la giurisdizione dei Lodron – oppure, allargando lo sguardo a un'area che si estende a nord di Rovereto, ma che pur sempre fronteggia la giurisdizione, può permettere di ricondurre lo strumento a Giuseppe Antonio Bridi, in base ad argomentazioni che tengono conto del concatenarsi degli eventi e dell'evoluzione degli strumenti a tastiera, non tralasciando di valutare le conseguenze della temporanea interruzione dei rapporti tra Vienna e il Trentino nel corso delle guerre napoleoniche. Vari indizi inducono a preferire la seconda ipotesi.

Il Trentino e Salisburgo

I rapporti del Trentino con Salisburgo risalgono sostanzialmente alla seconda metà del Cinquecento, quando a reggere il principato vennero chiamati prima Johann Jakob von Kuen-Belasi (1560-1586), originario della val di Non, e poi Wolf Dietrich von Raitenau (1587-1612), figlio di Hans Werner von Raitenau, comandante di truppe mercenarie, e della sorella



¹ G. KEZICH, E. EULISSE, A. MOTT (a cura di), *Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Nuova guida illustrata*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2002, p. 192.

del cardinale Markus Sittikus von Hohenems che, stabilendosi presso la curia romana, assunse il cognome Altemps – traduzione letterale di Hohenems – legato da vincoli di parentela e di amicizia con i Madruzzo. Le relazioni tra le due regioni divennero particolarmente intense quando Paride Lodron (1619-1653), appartenente alla linea di Castellano in val Lagarina, assunse la guida della diocesi e del principato di Salisburgo. Nel 1623, il nuovo principe arcivescovo fondò l'Università e, nel 1645 e nel 1653, due collegi, il *Marianum* e il *Rupertinum*, che dotò di borse di studio per studenti trentini provenienti dalla giurisdizione di Nogaredo; nel 1631 e nel 1653, attraverso l'istituzione di due fedecommissi, trasferì a Salisburgo la sede della primogenitura e della secondogenitura della famiglia.

La nobiltà trentino-tirolese tenne, in seguito, il principato arcivescovile attraverso Guidobaldo Thun (1654-1668) e Giovanni Ernesto Thun (1687-1709), il cui padre diede inizio alla linea boema della famiglia; ma il culmine della presenza trentina a Salisburgo coincise con l'ascesa al seggio arcivescovile di Leopoldo Antonio Eleuterio Firmian (1727-1744), che vi portò i nipoti Leopoldo Ernesto, Francesco Lattanzio, Vigilio Maria, Carlo Gottardo Firmian e Giorgio Antonio Felice d'Arco. A essi si aggiunsero numerosi esponenti della piccola nobiltà: Giovanni Andrea Cristani, che divenne maestro di corte ed ebbe la direzione del Collegio dei paggi, il cancelliere Girolamo Nicolò Cristani e i nipoti Gian Nicolò e Carlo Antonio Pilati di Rallo e Tassullo, nella giurisdizione degli Spaur. Ma a Salisburgo si trattennero a lungo anche membri delle famiglie Bossi-Fedrigotti, Pizzini, Sizzo, Gentilotti, Sardagna, Ciurletti, Thun, de Gaspari, Chiusole, Moll, Spaur e de Taxis. Antonio Carlini ritiene, peraltro, che, nel corso del Settecento, abbiano frequentato l'Università di Salisburgo almeno duecentocinquanta studenti trentini².

A Salisburgo operarono, inoltre, pittori di origine trentina, quali Jacopo Zanussi, Pietro Antonio Lorenzoni, Giovanni Battista Lampi il Vecchio, Giovanni Nepomuceno della Croce e Andrea Rensi.

Numerosi monumenti, palazzi e opere d'arte, testimoniano l'impegno posto dalla classe dirigente dell'epoca nella trasformazione urbanistica e nell'arricchimento artistico della città. L'arcivescovo Firmian, al pari di Paride Lodron, promosse la realizzazione di diverse opere, ed edificò, nei pressi di Salisburgo, il castello di Leopoldskron – nome che richiama significativamente Kronmetz o Mezzocorona – che divenne residenza

² Le liste degli studenti trentini che frequentavano i collegi salisburghesi (*Marianum*, *Rupertinum*, *Paggi* – manca la lista del *Virgilianum*) si trovano in *Salisburgo e il Trentino*, pp. 100, 105, 116, 118. Lo Stadler avverte che in quelle liste non sono compresi gli studenti delle case private (alcuni, appartenenti alle famiglie Lodron, Sizzo, Thun, Firmian, ecc., non sono menzionati) e neppure i nati a Salisburgo, considerati cittadini di Salisburgo (Sigismondo Moll e figli di Nicolò Girolamo Cristani, ecc.). G. STADLER, *Salisburgo e il Trentino*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, rist. 1984.

del nipote, Francesco Lattanzio Firmian, maestro di corte e responsabile della cappella arcivescovile.

PREZZI

La nascita del pianoforte

La conoscenza dei principali passaggi tecnici nell'evoluzione degli strumenti a tastiera consente di comprendere e contestualizzare l'attività musicale dei grandi compositori ed esecutori. Nel contempo, dalla vita dei musicisti, dalle concrete vicende narrate dalla corrispondenza epistolare intercorsa con parenti e conoscenti, o attestate dai documenti ufficiali, è possibile ricavare elementi che raccontano delle passioni e della creatività feconda che scaturiva dalla tastiera, ma che permettono anche di tratteggiare un affresco dell'epoca e delle persone che, intorno agli artisti, si riunivano per ascoltare musica e per dar corpo alla vita culturale.

Nel volume *Storia del pianoforte*, Piero Rattalino ripercorre il lungo periodo di gestazione del pianoforte: dalla prima apparizione, nel 1688, a Firenze, ad opera di Bartolomeo Cristofori, all'affermazione in seguito all'adozione di una concezione e una meccanica ben differenti³. I costruttori di pianoforti si distinsero in due scuole, e due furono i musicisti che contribuirono in maniera determinante alla diffusione dello strumento: la scuola londinese, guidata da John Broadwood e legata al nome di Muzio Clementi, e la scuola cosiddetta viennese o tedesca, caratterizzata dalla meccanica Stein e legata al nome di Wolfgang Amadeus Mozart.

Nel corso del viaggio compiuto, nel 1778, in compagnia della madre a Parigi, dove secondo Bernhard Paumgartner non erano ancora diffusi i fortepiani⁴, Mozart ebbe modo di scoprire il nuovo strumento, cui avrebbe in seguito riservato un'attenzione privilegiata: in una lettera al padre in cui riferisce della sosta ad Augusta, ricorda di aver avuto l'occasione di provare un fortepiano Stein.

«Prima di aver visto quelli di Stein, preferivo i pianoforti di Späth. Ora però devo dare la palma a quelli di Stein, perché attutiscono il suono molto meglio di quelli di Ratisbona. Quando percuoto i tasti con forza, sia che vi lasci sopra le dita o che le alzi, il suono va via non appena l'ho fatto sentire. Posso toccare la tastiera come mi pare, il suono rimane sempre lo stesso, non vibra, non diviene più forte né più debole e non fallisce mai; in una parola, c'è la massima uguaglianza. Certo, un pianoforte siffatto non lo fa pagare meno di 300 fiorini; ma la cura e la diligenza che egli vi adopra non hanno prezzo. I suoi strumenti hanno questo di particolare rispetto agli altri, che sono provvisti di smorzatori. Vi si dedica meno di un costruttore su cento;

³ P. RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Cap. I, Milano, Il Saggiatore, 1988.

⁴ B. PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1994, p. 235. Mozart per «ore e ore dovette attendere in una camera gelata per poter finalmente "suonare su un miserabile pianoforte, più che altro per le sedie e i muri"».

ma senza smorzatori non è possibile che un pianoforte non vibri o risuoni. Quando si toccano i tasti, i martelli ricadono indietro proprio nell'attimo in cui toccano la corda, sia che si tenga abbassato il tasto o che lo si lasci. Quando ha finito uno di questi pianoforti (me lo ha detto lui stesso), egli vi si siede davanti e prova ogni sorta di passaggi, scale e salti; lima e corregge fin tanto che il pianoforte è in grado di rispondere a tutto; lavora infatti nell'interesse della musica e non solo di se stesso, altrimenti farebbe molto prima. Suole infatti dire: "Se non fossi così appassionato di musica e non sapessi suonare un po', avrei perduto già da un pezzo la pazienza per il mio lavoro. Per fortuna sono davvero un amatore di strumenti che non tradiscono l'esecutore e sono resistenti". E realmente i suoi pianoforti sono di lunga durata. Egli garantisce che la "tavola di risonanza" non si incrina né si spacca. Quando ha finito la tavola di risonanza di un pianoforte, la lascia all'aria, alla pioggia, alla neve, al sole e a ogni accidente, affinché si spacchi; poi introduce nella spaccatura schegge di legno e ve le incolla perché la tavola divenga forte e resistente. Quando si spacca, ne è contentissimo; così si è sicuri che non accadrà più. Spesso la incide egli stesso per poi rincollarla e rinforzarla a dovere. Ha pronti tre di questi pianoforti, oggi vi ho suonato nuovamente ... Anche il pedale che si aziona con le ginocchia è migliore degli altri. Appena lo tocco già si muove; e non appena si leva il ginocchio non resta la minima risonanza»⁵.

La lettera fornisce un'esauriente descrizione delle modalità costruttive dei pianoforti Stein, e offre anche la possibilità d'identificarli sulla base della meccanica e della «spaccatura nella tavola di risonanza».

Spontanea sorge una domanda: il procedimento fu utilizzato da altri costruttori? E inoltre, vi può essere un rapporto con il trasferimento della figlia di Stein a Vienna, dove, nel 1792, aprì una fabbrica di pianoforti?

Il fortepiano della contessa Antonia Maria Felicita d'Arco-Lodron

Che un profondo amore per la musica fosse diffuso sia tra gli artisti e i cantanti, sia tra gli artigiani che realizzavano gli strumenti – peraltro assai competenti sul piano musicale – appare evidente. Ma altrettanto forte e diffusa era l'abitudine di far musica da parte di dilettanti, sia pure con fortuna e risultati diversi.

Paumgartner riporta una lettera inviata da Leopold Mozart al figlio in viaggio alla volta di Parigi, in cui sono vivacemente rievocati i concerti per dilettanti tenuti nella residenza dei conti Lodron.

«Come in ogni altro luogo, anche a Salisburgo i dilettanti saggiavano le proprie forze riunendosi in orchestre variamente raffazzonate. Una lettera di Leopoldo descrive con molta evidenza una di tali spassose riunioni: "Il conte



1. Il fortepiano settecentesco conservato presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina (n. inv. 156).

Czernin, non soddisfatto dei suoi sviolinamenti a corte, vorrebbe anche dirigere. Perciò ha organizzato dei concerti di dilettanti che si terranno tutte le domeniche dopo le tre nella sala dei conti Lodron. Il conte [Sigismondo] Lodron è venuto da noi a invitare Nannerl a suonare il cembalo (come una dilettante!), ed a pregare me di tenergli in ordine la fila dei secondi violini. La prima riunione ha avuto luogo otto giorni fa. Primo violino il conte Czernin, poi il barone Babbius, Lodron-Sigerl, il giovane Weinrother, Kolb, il figlio di Kolb studente a Nonnberg e un paio di studenti che non conoscevo. Secondi violini, io, Robini Sigerl, Cusetti, il conte Altham, Andretter Cajetan, uno studente e Ceccarelli. Viole i due ex gesuiti Bullinger e Wieshofer. Due oboi: il lacchè Weber e quel certo figlio di sindaco che aveva recitato nella commedia di Linz. Due garzoni di Thurn suonavano il corno, Casel, il conte Wolfegg e un po' anche Ranftl il violone. Violoncelli i due nuovi giovani decani del duomo, conti Zeill e Spaur, il consigliere di corte Molk, Andretter, Sigerl e Ranftl. Nannerl accompagnò tutte le sinfonie; e quando Ceccarelli cantò un'aria 'per l'apertura della accademia di dilettanti', accompagnò anche lui. Dopo la sinfonia, il conte Czernin suonò un bel concerto di Sirmen, alla maniera di Brunetti; e poi, 'dopo un'altra sinfonia', il conte Altham suonò uno spaventevole trio. Nessuno potrà mai dire se suonassero, o se grattassero, in 3/4, in tempo pari o in altro tempo di nuova invenzione ancora sconosciuto. Nannerl avrebbe dovuto suonare un concerto. Ma non avendole la contessa concesso di usare il suo bel pianoforte a coda che tiene *casus reservatus pro Summo Pontifice* ma soltanto l'Egrdach dai piedi dorati, non suonò. Alla fine dovettero esibirsi le due signorine Lodron, il che non era affatto previsto. Ma da quando mi hanno per maestro sono sempre in grado di suonare qualcosa; e infatti entrambe mi fecero onore". Una lettera estrosa che getta luce sulla pratica musicale del tempo (1778); e ci informa come a Salisburgo fosse ancora in uso il cembalo nell'orchestra sinfonica. Usanza già sorpassata e ripresa, forse, dato il caso eccezionale, per tenere in battuta quella malcerta compagine di esecutori»⁶.

⁶ B. PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1994, p. 235.

Dalla lettera si apprende che Antonia Maria Felicità d'Arco-Lodron possedeva un buon fortepiano, di cui era tanto gelosa da non volerlo prestare nemmeno ad Anna Maria Mozart, e inoltre, che le figlie della contessa, Aloysia e Joseffa, erano allieve di Leopold Mozart ed erano in grado di suonare in maniera decorosa. I garzoni di Thurn und Taxis erano evidentemente dei postiglioni, Bullinger era cappellano degli Arco e amico dei Mozart e diversi altri erano orchestrali della cappella di Salisburgo.

Fra parentesi, sommessamente, sembra opportuno avvertire che i giudizi di Leopold Mozart vanno sempre considerati con cautela, perché spesso viziati da rancori personali⁷.

Il ritorno di Mozart a Salisburgo: attese e speranze

Lasciando Parigi in seguito alla morte della madre, Mozart fece ritorno a Mannheim, dove sperava di essere assunto alla corte di Carlo Teodoro Wittelsbach o quale maestro dei figli del conte elettore, o quale violinista dell'orchestra. Ma, nel frattempo, i suoi nobili sostenitori non erano rimasti inattivi e avevano dispiegato la propria influenza.

Francesco Lattanzio Firmian⁸, responsabile della cappella arcivescovile, cogliendo l'occasione della morte di Anton Cajetan Adlgasser, comunicò a Leopold Mozart che l'arcivescovo Hieronymus Colloredo avrebbe potuto assumere il figlio quale organista. Hermann Abert, commentando una lettera di Leopold al figlio, riferisce l'episodio.

«Il caso volle che nello stesso periodo si offrisse un'altra possibilità a Salisburgo. Il 21 dicembre 1777 infatti Adlgasser, mentre suonava l'organo, venne colto da infarto tra lo spavento generale, e la sera stessa morì. Fu ben presto evidente che non si sarebbe stati contrari a richiamare a questo incarico Wolfgang, e il padre diede notizia (12 gennaio 1778) di velati inviti a muovere il primo passo. "S. Eccellenza il primo ciambellano mi ha comunicato che S. Grazia il principe gli ha ordinato di chiedere a me e a [Michael] Haydn se conosciamo un bravo organista; deve però essere anche un ottimo pianista, di bell'aspetto e di buone maniere per dar lezione alle signore. Come? dissi io. Sua Grazia ha nominato anche me? Già, proprio lei! E si mise a ridere. Io risposi: non conosco nessuno che abbia tutte queste qualità. E lui: se poi ce ne fosse uno a Mannheim, potrebbe fare la sua fortuna"»⁹.

⁷ Leopold Mozart aspirava alla carica di Maestro di cappella, che non riuscì mai a conseguire. Dalle lettere al figlio si ricavano severi giudizi nei confronti dei colleghi, e in particolare di Michael Haydn, considerato un ubriaccone.

⁸ Francesco Lattanzio Firmian, maestro di corte e responsabile della cappella, pittore e incisore, marito di Massimiliana Lodron, nacque a Trento nel 1709 e morì a Villalagarina nel 1786.

⁹ H. ABERT, *Mozart*, vol. I, Milano, Il Saggiatore, 1989, p. 555.



2. Wolfgang Amedeo Mozart con la sorella e il padre di Giovanni Nepomuceno della Croce. Salisburgo, Museo Mozart.

L'intera comunità trentina si mise all'opera, cercando di vincere la ritrosia e tacitare l'avarizia dell'arcivescovo Colloredo e creare le circostanze favorevoli al ritorno e alla conveniente sistemazione del giovane Mozart. Una sollecitudine coronata dal successo: il contratto fu steso dal camerlengo Giorgio Antonio Felice d'Arco, e l'impegno richiesto non appariva particolarmente gravoso, dal momento che erano previsti persino dei permessi particolari nell'eventualità della messa in scena di opere a Monaco o in Italia. Le prospettive erano ottime e Abert ricorda come

«Leopold, che dopo tutte le angosce provate vedeva finalmente realizzarsi i suoi desideri, riservò al figlio una calda accoglienza. Nella camera di Wolfgang era pronto un nuovo e comodo armadio per gli abiti e c'era anche il vecchio clavicordo. La cuoca Theresel aveva procurato dei bei capponi, suo cibo preferito. Il ciambellano conte von Firmian gli aveva già mandato i suoi cavalli e l'amico di famiglia dottor Prex il suo bel morello; anche molti altri amici gli dimostrarono con quale gioia e soddisfazione accogliessero il suo ritorno. Gli fece poi molto bene la compagnia della cuginetta, che aveva pregato di restare per qualche settimana. Le dure giornate di Monaco avevano mutato la vecchia passioncella in un rapporto di intimità e di fiducia. Già il fatto che la cugina lo avesse accompagnato a Salisburgo gli aveva considerevolmente rialzato il morale. Comunque Maria Thekla fin da Monaco si era accorta che per lei era rimasto solo il ruolo di consolatrice e protettrice e che avrebbe dovuto seppellire tutte le dolci speranze appuntate sul cugino. Ma la brava ragazza seppe dominarsi e divenne per Wolfgang una compagna fedele nelle prime e più desolate settimane salisburghesi»¹⁰.

¹⁰ *Ibidem*, p. 696.

A Salisburgo, Mozart possedeva un pianoforte degli Späth di Ratisbona, strumento da cui derivarono i pianoforti di Stein, che aveva svolto il proprio apprendistato presso la bottega degli Späth. Il quadro di della Croce che ritrae Mozart al pianoforte circondato dai famigliari fu dipinto successivamente alla morte della madre, come testimonia chiaramente la presenza nel ritratto della donna, e quindi in seguito al ritorno a Salisburgo del musicista; il pianoforte che vi è rappresentato potrebbe essere lo Späth.

Gli amici di casa Mozart: lo «scalco von Chiesole»

La vita salisburghese dei Mozart era animata dai rapporti con le famiglie trentine e con l'esclusivo Circolo del tiro a segno, al cui interno Mozart contava consolidate amicizie di cui, in seguito, nel corso della permanenza a Vienna, avrebbe avvertito la mancanza. In compagnia degli amici frequentava il parco del castello di Leopoldskron, dove si organizzavano delle gare, divertendosi a colpire le effigi di amici comuni o di persone che avessero compiuto azioni degne d'ironico rimprovero o bonario biasimo. Abert scrive che

«[a]ltri amici di gioventù furono H.W. von Hefner, figlio del sindaco della città Fr. von Hefner, e von Aman; ma anche l'iniziale simpatia per quest'ultimo non fu duratura. Compare infine il già più volte nominato Joach. von Schiedenhofen, cui Mozart non poteva perdonare di aver fatto un matrimonio di interesse. Questi teneva un diario delle proprie occupazioni (usato dallo Jahn) in cui erano segnate tutte le visite della famiglia Mozart. Da qui risulta come i Mozart frequentassero con una certa assiduità le famiglie del consigliere militare di corte Joh. Ernst von Andretter, del consigliere concistoriale, più tardi di corte, Joach. von Schiedenhofen, del consigliere di corte Franz e del consigliere concistoriale Albert von Mölk, del medico personale e di corte Silv. Barisani; dello scalco von Chiesole, infine la famiglia Gilowsky von Urazowa che contava tra i suoi membri un consigliere di corte, un furiere di camera e un chirurgo di corte. Essi si scambiavano visite di pomeriggio o di sera, durante le quali si faceva della musica o si giocava. Sono menzionati anche periodici trattenimenti, quali il tiro a segno e un club riservato al gioco; si frequentavano poi in compagnia accademie e balli»¹¹.

Abert menziona uno «scalco von Chiesole»: è possibile proporre una identificazione? A Salisburgo risiedeva Domenico de Chiusole, canonico della collegiata di Santa Maria ad Nives, al cui capitolo apparteneva anche Massimiliano Settimo Lodron, arciprete di Villalagarina, consigliere del concistoro arcivescovile ed educatore nel Collegio *Virgilianum*, fondato

dai Thun. Il de Chiusole citato da Abert potrebbe essere uno dei tre nipoti di Domenico, che morì nel 1775.

Un altro funzionario della corte arcivescovile era Gotifredo Ludovico Moll, marito di Maria Leopoldina Cristani¹², figlia di Nicolò Girolamo Cristani, cancelliere nel corso del principato di Leopoldo Antonio Eleuterio Firmian e padre di Sigismondo Moll¹³.

Il volume *Sulle tracce dei Lodron* permette di aggiungere un'ulteriore figura al quadro che si va delineando, dal momento che riporta le biografie dei membri della famiglia residenti a Salisburgo e fornisce interessanti informazioni in merito al rapporto dei Lodron con i Mozart. In effetti, all'epoca, mentre la primogenitura apparteneva ad Ernesto Maria Lodron¹⁴ di Salisburgo, la secondogenitura apparteneva al ramo giudicariese¹⁵, che aveva ereditato i beni del ramo estinto all'inizio del Settecento. In particolare, il volume precisa che Massimiliano Settimo Lodron, parroco di Villagarina

e canonico di Bressanone, era ministro plenipotenziario del patrimonio della famiglia in val Lagarina. Fornisce, inoltre, i nomi dei Lodron che intrattenevano costanti rapporti con i Mozart: Ernesto Maria, marito di Antonia Maria Felicità d'Arco, Leopoldo e Nicolò Sebastiano, cancelliere supremo di corte¹⁶.

È possibile che i Chiusole della giurisdizione di Nogaredo, i Moll e



3. Il fortepiano Anton Walter acquistato da Mozart nel 1784.

¹² Da non confondersi con Leopoldina Cristani, sorella di Nicolò Girolamo Cristani e madre di Carlo Antonio Pilati.

¹³ G. STADLER, *Salisburgo e il Trentino*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, rist. 1984.

¹⁴ R.R. HEINISCH, *I Lodron a Salisburgo*, p. 255, riferisce che il maresciallo Ernesto Maria era «signore delle roccaforti di castel Romano, di Castellano, di Castenuovo e Castel Alto, ecc.», in *Sulle tracce dei Lodron*, Trento, Centro Studi Judicaria / Provincia Autonoma di Trento, 1999. Antonio Carlini e Clemente Lunelli riportano, nel *Dizionario dei Musicisti del Trentino*, a p. 363, le *Istruzioni di Ernesto Maria Lodron a Girolamo Spermani direttore del coro di Villagarina. Salisburgo, 10 febbraio 1751*. A. CARLINI, C. LUNELLI, - *Dizionario dei Musicisti del Trentino*, Trento, Biblioteca Comunale di Trento, 1992.

¹⁵ Vedi Gerolamo Giuseppe Lodron, pp. 187, 188, 189, padre di Massimiliano Settimo e di Domenico Ottavo, che incontrarono i Mozart a Rovereto nel Natale del 1769. *Sulle tracce dei Lodron*, Trento, Centro Studi Judicaria / Provincia Autonoma di Trento, 1999.

¹⁶ I membri della famiglia Lodron che ebbero rapporti con Mozart sono citati anche dall'Abert, ma egli confonde Nicolò Sebastiano con Ernesto Maria. R.R. HEINISCH, *I Lodron a Salisburgo* e R. ANGERMÜLLER, *Mozart e la famiglia Lodron*, in *Sulle tracce dei Lodron*, Trento, Centro Studi Judicaria / Provincia Autonoma di Trento, 1999.

i Lodron, possedessero un fortepiano di origine salisburghese, dal momento che nelle loro dimore di Salisburgo si faceva musica.

Diffusione, caratteri tecnici e luoghi di costruzione degli strumenti a tastiera

In merito alla presenza di strumenti musicali nella zona di Rovereto, non si può ignorare la significativa testimonianza del musicista trentino Giacomo Gotifredo Ferrari, ricondotto alla scuola inglese a motivo della lunga permanenza a Londra: fu compositore raffinato e uomo di teatro, ora purtroppo immeritatamente misconosciuto.

Nelle proprie memorie, Ferrari afferma che a Rovereto non vi erano clavicembali e i musicisti dovevano avvalersi di spinette a tastiera limitata o di clavicordi. Per il concerto tenuto da Mozart a Rovereto il 26 dicembre del 1769, presso palazzo Todeschi, probabilmente, si è impiegata una spinetta con tastiera limitata¹⁷. A maggior ragione appare dunque assai difficile che vi fossero dei fortepiani. Clemente Lunelli, del resto, nel *Dizionario dei costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, conferma la notizia fornita da Ferrari¹⁸. È peraltro noto che, nel 1775, Ferrari commissionò ad Antonio Chiusole di Pomarolo, organaro, liutaio e costruttore di spinette, un clavicembalo di quattro ottave e mezzo per la somma di 90 fiorini.

La probabilità di trovare a Salisburgo dei fortepiani Späth risulta abbastanza elevata, dal momento che venivano prodotti a Ratisbona, centro di una diocesi suffraganea di Salisburgo e sede delle riunioni dei principi elettori presiedute dall'arcivescovo di Salisburgo, primate di Germania. Le relazioni politiche e religiose tra le due città favorirono in maniera quasi naturale lo sviluppo dei rapporti commerciali.

È noto, inoltre, che all'inizio dell'Ottocento i pianoforti dotati di meccanica francese, derivata dall'inglese, avevano i pedali e che attorno al 1830 esistevano pianoforti di produzione trentina. Dal momento che i Celva iniziarono la propria attività artistica negli anni compresi tra il 1830 e il 1840, quando il fortepiano era ormai obsoleto ed era possibile acquistare dei veri pianoforti, è difficile pensare che il fortepiano di cui giunsero infine in possesso, fosse originariamente di loro proprietà. È quindi necessario individuare i precedenti proprietari.

¹⁷ Piero Rattalino riferisce che durante la guerra dei Sette anni ci fu in Germania una caduta della produzione di fortepiani e, quindi, anche di clavicembali, che venne ripresa nel periodo successivo e si sviluppò verso gli anni Settanta-Ottanta. P. RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1988, pp. 27 e segg.

¹⁸ C. LUNELLI, *Dizionario dei Costruttori di strumenti musicali nel Trentino*, Trento, Biblioteca comunale di Trento, 1994, p. 63.

Il fortepiano della contessa Wilhelmina Thun di Castelfondo - Boemia

PREZZI

Alcune lettere attestano come Mozart si recasse nella residenza dei Thun per suonare il fortepiano della contessa ogni volta che ne aveva la possibilità. Nella lettera del 24 marzo 1781, scrive che

«[d]alla contessa Thun ho pranzato due volte e ci vado tutti i giorni. È la donna più incantevole e deliziosa che abbia mai visto, e mi tiene in gran conto ... Come darei volentieri un concerto in pubblico come si usa qui! Ma non mi sarebbe permesso, lo so con certezza ..., però avrei dovuto prima ottenere il beneplacito del mio principe. Non dubitavo di ottenerlo, perché si trattava di un'opera buona e gratuita; ma lui non mi ha dato il permesso. Tutta l'aristocrazia di qui se ne è offesa. Mi è dispiaciuto solo per questo: non avrei suonato un concerto, ma, siccome l'imperatore occupa il palco del proscenio, avrei preludiato tutto solo (la contessa Thun mi avrebbe prestato il suo bel pianoforte Steiner), suonando poi una fuga e le variazioni *Je suis Lindor*»¹⁹.

E ancora, l'11 aprile:

«Ciò che mi ha reso mezzo disperato è che la stessa sera in cui abbiamo fatto quella lurida musica ero invitato dalla contessa Thun, e non ci sono potuto andare. E chi c'era lì? L'imperatore ... E che occasione!»²⁰.

Si noti che la linea boema dei Thun possedeva a Bolzano castel Mareccio e a Trento palazzo Galasso, oltre alla Torre Franca di Mattarello.

Nelle lettere, per inciso, si trovano diversi riferimenti alle tensioni che contrapponevano Mozart all'arcivescovo Colloredo. In effetti, andrebbe approfondito il dissidio che, nel 1781, portò alla rottura con l'arcivescovo e in cui s'inscrive lo scontro verbale con Carlo d'Arco, figlio del camerlengo di corte, che ebbe luogo a Vienna e si chiuse con il noto «calcio»: Arco e Thun erano, infatti, cugini e sostenitori entrambi del musicista. Ma in quella vicenda, a prestare ascolto alle lettere di Mozart, appare assai probabile che ci fosse lo zampino del padre, che si adoperava perché il figlio tornasse a Salisburgo.

Giuseppe Antonio Bridi

La ricostruzione delle vicende del fortepiano giunto in mano ai Celva, richiede che si rivolga l'attenzione alla figura di Giuseppe Antonio Bridi, significativo personaggio dell'epoca e assai vicino a Mozart. È infatti possibile che lo strumento appartenesse a colui che fu uno dei pochi veri

¹⁹ H. ABERT, *Mozart*, vol. I, Milano, Il Saggiatore, 1989, pp. 714-715.

²⁰ *Ibidem*, p. 713.

amici del musicista, come testimonia una lettera scritta da Mozart a Gottfried von Jacquin durante la messa in scena del *Don Giovanni* a Praga.

«Il 29 ottobre è andato in scena il mio *Don Giovanni* e con grande successo ... vorrei che i miei migliori amici (soprattutto Bridi e Lei) potessero esser qui una sola sera per prender parte alla mia gioia»²¹.

Giuseppe Antonio Bridi (1763-1836) giunse a Vienna all'età di diciott'anni, nel 1781, l'anno in cui Mozart si trasferì nella capitale asburgica. Bridi disponeva delle raccomandazioni che gli avrebbero permesso di essere introdotto nei salotti viennesi: lo accompagnavano, *in primis*, il sostegno di Carlo Firmian²², cugino dei Thun, ma anche dei membri dell'Accademia degli Agiati, che erano in contatto con i baroni van Swieten²³, padre e figlio, responsabili della biblioteca di corte, critici e intenditori di musica.

Le frequentazioni di Bridi coincidevano, dunque, con quelle di Mozart e appare probabile che i due si siano incontrati nella residenza di Francesco Giuseppe Thun, nell'estate del 1781. Mozart si era trattenuto a Vienna tornando da Monaco e non aveva strumenti con sé, in maniera che la contessa Wilhemina Thun gli aveva prestato, in un primo momento, il proprio fortepiano Steiner per eseguire i concerti che si organizzavano attraverso pubbliche sottoscrizioni.

Rafforza l'impressione che i principali sostenitori di Mozart appartenessero al folto gruppo dei trentini residenti a Vienna, la presenza tra i sottoscrittori di Carlo Antonio Martini di Revò, personaggio cui erano affidati importanti incarichi di governo.

La disfida Mozart-Clementi

Il fortepiano della contessa Thun fu usato da Mozart nella famosa disfida con Muzio Clementi, che si svolse a corte il 24 dicembre 1781. Albert riporta una lettera del musicista al padre:

«Allora l'imperatore mi disse: "Avanti, a te!". Preludiai a mia volta e suonai delle variazioni; quindi la principessa tirò fuori delle sonate di Paisiello (scritte malissimo di sua mano) delle quali io dovetti suonare gli allegri e lui i rondò. Quindi ne prendemmo un tema e lo svilupparammo a due pianoforti. Da notare che per me avevo scelto il pianoforte della contessa Thun; l'impe-

²¹ *Ibidem*, vol. II, p. 367.

²² Giuseppe Antonio Bridi era nipote di Antonio Giacomo Bridi (1725-1799), che «Fu a Milano dove il 4 gennaio 1771 si esibì in concerto presso palazzo Firmian, a cui partecipò anche W.A. Mozart». A. Carlini, C. Lunelli, *Dizionario dei Musicisti nel Trentino*, Trento, Biblioteca Comunale di Trento, 1992, p. 56.

²³ Gottfried van Swieten fece conoscere a Mozart l'opera di Johann Sebastian Bach e di Georg Friedrich Händel.

ratore però me lo volle concedere solo per suonarci da solista e, N.B., l'altro era scordato e tre tasti si erano incantati. "Non fa nulla", disse l'imperatore. Io la interpreto così, ottimisticamente, che l'imperatore, conoscendo già le mie capacità e la mia tecnica musicale, ha preferito saggiare quelle dello straniero. Del resto so da fonte sicura che era assai soddisfatto»²⁴.

Bridi racconta come Giuseppe II avesse scommesso con un'arciduchessa che Mozart avrebbe superato Clementi, e come l'imperatore avesse vinto la scommessa²⁵. In ogni caso, è importante osservare che nemmeno a corte era disponibile un buon fortepiano e che con ogni probabilità il miglior strumento presente a Vienna apparteneva alla contessa Thun.

Netto fu il giudizio espresso da Mozart a proposito di Clementi.

«Il Clementi è un bravo clavicembalista e con questo è detto tutto. Il Clementi suona bene per ciò che riguarda la mano destra; il suo forte sono i passaggi di terze. Per il resto non ha un filo di sentimento o di gusto, in una parola è un semplice *mechanicus*»²⁶.

Si tratta di frasi che testimoniano come i giudizi che Mozart comunicava al padre fossero sbrigativi, senza mediazioni, spesso ingenerosi, mentre è noto che nei rapporti personali il musicista assumeva un tono assai diverso. In realtà, il fortepiano dotato di meccanica inglese era assai difficile da suonare e richiedeva una tecnica migliore, che Clementi aveva sviluppato.

Mozart acquistò, nel 1784, un fortepiano da Anton Walter, un costruttore che aveva incominciato a operare a Vienna quattro anni prima.

Ma anche Giuseppe Antonio Bridi possedeva sicuramente un buon fortepiano, indispensabile alla propria attività di esperto musicista: aveva, tra l'altro, interpretato *Idomeneo* nell'esecuzione privata dell'*Idomeneo re di Creta*, realizzata per la nobiltà viennese nel palazzo del principe Aurersperg²⁷.

Il ritorno a Rovereto di Giuseppe Antonio Bridi

Georg Stadler scrive che Bridi, tornato in Trentino, aveva acquistato, tra il 1810 e il 1820, l'edificio noto con il nome di «Palazzina» e situato a nord di Rovereto, cui era annessa una tenuta di alcuni ettari di bosco²⁸. Nel

²⁴ H. ABERT, *Mozart*, vol. I, Milano, Il Saggiatore, 1989, p. 800.

²⁵ *Ibidem*, vd. nota a piè di pagina.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Anche gli Aurersperg facevano parte della nobiltà che gravitava sui principati vescovili suffraganei dell'arcivescovado di Salisburgo.

²⁸ G. STADLER, *Salisburgo e il Trentino*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, rist. 1984.

1820, Bridi si stabilì definitivamente a Rovereto, portando evidentemente con sé gli oggetti che aveva accumulato nel corso della permanenza a Vienna, tra cui appare realistico ritenere che vi fosse il fortepiano: obsoleto, ma pieno di ricordi, non poteva certo essere abbandonato.

Bridi fece costruire il tempietto dedicato all'*Armonia*, decorandolo con le immagini di sette musicisti – tra cui Mozart – scelti in base a criteri che attestano uno stretto rapporto con il conoscitore di musica e critico Gottifred van Swietten. Bridi rimase in relazione con la vedova di Mozart e partecipò alla prima stesura della biografia del musicista.

Morì nel 1836, privo di eredi, lasciando i propri beni alla Congregazione della Carità di Rovereto, a condizione che la città provvedesse al mantenimento e alla cura della proprietà. Ma nel 1844 la tenuta fu venduta a Giuseppe Masotti. La rapidità con cui avvenne l'alienazione induce a supporre che anche gli oggetti presenti nell'edificio venissero venduti o ceduti. Come si è accennato, i Celva iniziarono la propria attività tra il 1830 e il 1840: niente di più facile che il fortepiano sia passato nelle loro mani in occasione della «svendita».

L'attribuzione proposta potrebbe offrire lo spunto per costruire una sorta di «leggenda» e rendere ancor più suggestivo il fortepiano appartenente al Museo, poiché – che Mozart lo abbia suonato o meno – è certamente un pianoforte mozartiano, adatto solo per eseguire la sua musica e quella dei contemporanei musicisti della scuola viennese: non Muzio Clementi, non Christian Bach, non Gotifredo Ferrari, che appartenevano alla scuola inglese e suonavano fortepiani dotati di meccanica inglese. Del resto, non sarebbe adatto nemmeno per eseguire Beethoven, che usava un pianoforte Érard del 1801, di fabbricazione francese.

Alcune riflessioni sul *Flauto magico* di Mozart e il clima culturale dell'epoca

di Francesco
PREZZI

Le radici del *Flauto magico*

A proposito del *Flauto magico* di Mozart si è scritto parecchio e, normalmente, l'interpretazione corrente è quella di partire dalla favola di Christoph Martin Wieland *Lulù e il flauto magico*¹. Indubbiamente, alcuni elementi della favola si trovano nel *Flauto magico*. Inoltre, si ritiene che quando la stesura del libretto era già giunta a buon punto, in seguito alla rappresentazione da parte della compagnia Marinelli di *Kaspar der Fagottist*, un'opera costruita su un intreccio analogo, si fosse introdotto un rovesciamento dell'impostazione iniziale, per cui i «cattivi» diventavano «buoni» e i «buoni» diventavano «cattivi». Sappiamo, peraltro, che Emanuel Schikaneder e Mozart si appartarono per un periodo in una casetta presso il teatro per scrivere il libretto: la partecipazione del musicista alla stesura del testo fu dunque attiva.

Un'analisi comparata della favola di Wieland – nella versione che ne fornisce Abert – e del libretto composto da Schikaneder e Mozart, permette tuttavia di rilevare degli elementi importanti e del tutto nuovi.

«Il cattivo mago Dilsenghuin ha rubato alla "fata radiosa" Perifirime il suo raggio dorato di fuoco, le cui scintille rendevano signori su tutto il regno degli spiriti. Il principe Lulù, figlio dei re di Korassan, non ancora tocco dal sentimento amoroso, viene da lei scelto a riconquistarle il talismano; in premio avrà la mano della figlia Sidi, prigioniera anch'essa del mago e da lui insidiata. Dalla fata Lulù riceve un flauto, il cui suono rende succubi al volere di chi lo suona, e un anello capace di operare qualsiasi trasformazione su chi lo porta e di far comparire, se gettato via, la fata in persona. Così munito, Lulù entra sotto le spoglie di un vecchio nella fortezza del mago, doma con il flauto le belve della foresta e il cuore dei nemici, guadagnando nel contempo l'amore di Sidi. Durante un banchetto il mago viene addormentato e Lulù gli strappa il raggio dorato di fuoco. Con l'aiuto degli spiriti e infine della fata stessa l'ultima resistenza del mago viene infranta ed egli stesso fugge, tramutato in gufo. La fortezza viene distrutta e l'unione dei giovani suggellata nel castello della fata»².



¹ C.M. WIELAND, *Dschinnistan oder auserlesene Feen und Geistermärchen*, Winterthur (1787-1789).

² H. ABERT, *Mozart*, vol. II, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 651.

In effetti, l'aneddoto relativo al rovesciamento dell'impostazione iniziale e al radicale mutamento della natura dei personaggi positivi e negativi, sembra essere privo di reale fondamento e molti studiosi, infatti, lo mettono in dubbio. Alfred Einstein scrive che

«non possiamo trovar dei motivi validi a comprovare la diceria che Schikaneder, dopo aver terminato la prima metà del suo libretto, abbia deviato il corso e mutato i personaggi della sua opera»³.

Stefan Kunze, in *Il teatro di Mozart*, ricostruendo le fonti di Schikaneder, afferma:

«Da una parte ci sono le fiabe d'arte (per non dire artificiali) tratte dalla raccolta (peraltro di scarso successo) *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (3 voll. Winterthur 1796-1789) di Christoph Martin Wieland, a sua volta influenzato dalla raccolta francese *Le cabinet de féé* (Ginevra-Parigi 1785-1786): *Lulù o il flauto magico*, *La pietra dei Savi ossia Silvestro e Rosina*, *Il labirinto*, *Il palazzo della verità*, *I tre fanciulli* e altre. Schikaneder prese gli elementi per *Il flauto magico* da una lunga serie di fiabe, non soltanto da *Lulù o il flauto magico*, che come altre fiabe non era di Wieland, ma del parroco scrittore A.J. Liebeskind. (L'irritante conseguenza è che nelle edizioni recenti delle opere di Wieland non c'è verso di trovare *Lulù o il flauto magico*)»⁴.

E a proposito del rovesciamento dell'intreccio, scrive che:

«[a] causa di questa innegabile affinità con l'opera di Mozart, già nel 1840 a Vienna nacque la leggenda che per via di questo dramma Schikaneder e Mozart avrebbero modificato il progetto originario del *Flauto Magico*»⁵.

Le coincidenze che facilmente possono essere individuate nella trama e nel carattere dei personaggi di *Kaspar der Fagottist* e del *Flauto magico* discendono, in realtà, dalla circostanza che le due opere fanno riferimento a un complesso di schemi e stereotipi che definiscono la struttura essenziale del genere teatrale cui appartengono; del resto, per tale motivo, coincidenze significative ci potrebbero essere anche accostando altre opere.

Riferisce ancora Kunze che:

«Mozart vide lo spettacolo l'11 giugno 1791 e ne riferì brevemente e con tono critico: "Per distrarmi sono andato da Kasperl a vedere la nuova opera *Il fagottista*, che fa tanto rumore, ma non sa di nulla"»⁶.

Emanuel Schikaneder nacque a Straubing, presso Ratisbona, sede di una diocesi suffraganea di Salisburgo, dove, nel 1780, si trattenne per quattro mesi: ebbe la possibilità, in una città di 16.000 abitanti, di

³ A. EINSTEIN, *W.A. Mozart*, Milano, Ricordi, rist. 1987, p. 501.

⁴ S. KUNZE, *Il teatro di Mozart*, Venezia, Marsilio Editori, 1990, p. 712.

⁵ *Ibidem*, p. 713.

⁶ *Ibidem*.

conoscere gli ambienti frequentati da Mozart e fu accolto nel Circolo del tiro a segno, che svolgeva la propria attività nel parco del castello di Leopoldskron, residenza di Francesco Lattanzio Firmian, e di cui Mozart era membro. La frequentazione di un determinato ambiente culturale suggerisce una domanda: è possibile cercare l'origine del *Flauto magico* in un'esperienza reale? Si tenga presente che il soggetto di *Così fan tutte* è stato preso da un fatto di cronaca accaduto a Trieste.

Il libretto presenta certamente degli elementi d'incoerenza, ma anche un'origine complessa: è il prodotto di svariati fattori e di diverse suggestioni. A ben guardare, non mancano elementi che riconducono a Salisburgo, una città all'epoca sostanzialmente bilingue a livello delle classi colte e benestanti. Non si può certo trascurare la «curiosa» compagnia di personaggi trentino-tirolesi che in quel periodo governava la corte arcivescovile, i colleghi universitari, il concistoro e i capitoli della cattedrale e delle chiese collegiate. Si tenga presente che, ancora nel 1792, secondo Georg Stadler, un terzo dei canonici di Salisburgo era di origine trentina⁷.

Nell'opera vi sono riferimenti a elementi situati fra il fantastico e il folkloristico, che sembrano direttamente tratti dalla conoscenza del territorio trentino e che rimandano a credenze locali. Si potrebbe dire che vi si trova qualcosa che assomiglia in qualche modo a delle «citazioni» relative a un clima e a un ambiente.

I castelli in grotta

Significativi elementi si riscontrano tanto in ambiente trentino, quanto salisburghese, delineando una complessa rete di analogie e costanti che collegano le due regioni. Si tratta di aspetti che rinviano all'ambiente d'origine dei Firmian. Del resto, le relazioni di parentela e gli stretti legami trovano espressione evidente nei caratteri dei monumenti e delle dimore edificati da diversi membri della famiglia. Leopoldo Antonio Eleuterio Firmian, divenuto arcivescovo di Salisburgo, fece costruire, presso l'Università, la fontana del Nettuno, con un richiamo evidente alla città di Trento e la fontana del Maneggio. Fece edificare, in seguito, per la propria famiglia, il castello di Leopoldskron: naturale il rinvio alla «corona» di Cronmetz e al castello di San Gottardo. I Firmian, peraltro, hanno nel proprio stemma, inquartato accanto alle lune falciate, il corno di cervo stellato della famiglia Metz, da cui ebbero in eredità il castello nella «corona» di San Gottardo e il castello «dalle cento finestre» di Mechel. Ma anche altre rilevanti famiglie trentine, quali i

⁷ G. STADLER, *Salisburgo e il Trentino*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, rist. 1994, p. 80.

Cristani, i Pilati e gli Spaur, potevano vantare l'esistenza, nel territorio in cui ponevano le proprie origini, di un castello eretto in una grotta: castel Corona presso Flavon. Silvestro Barisani di Castelfranco Veneto, medico di corte e amico dei Mozart, poteva raccontare che oltre il confine veneziano, tra Primolano e Cismon, sorgeva un castello in «corona», il Covolo di Butistone, preso d'assalto dalle compagnie dei lanzichenecchi di Massimiliano d'Asburgo⁸.

Basilisco, anguane, Salvanel e Knaben

In uno degli stemmi dei Metz compare un basilisco, un fantastico serpentone dalla testa e dalle zampe d'uccello, nato da un uovo di gallo. Un'immagine che non poteva essere ignota ai salisburghesi che frequentavano le case della nobiltà d'origine trentino-tirolese. E secondo una leggenda di origine longobarda, nella «corona» di San Gottardo viveva appunto un basilisco.

A Mezzocorona, a Mezzolombardo e presso il lago di Cei, nella giurisdizione dei Lodron di Castelnuovo e Castellano, era diffusa la leggenda delle *anguane*, bellissime fanciulle che, nel corso della notte, attiravano con canti e lusinghe i giovani imprudenti, lanciando loro dai loro antri, lunghe ciocche di capelli neri. Le *anguane* erano creature fantastiche e ambigue, che assumevano delle attitudini ora benigne, ora maligne, come si addice a degli esseri notturni. Le *anguane* e la regina delle *anguane* manifestavano un insaziabile desiderio di dominio e una straordinaria abilità a lusingare, attitudini che troviamo fin dalle prime battute del *Flauto magico* e che Sarastro definisce «superbia».

Nell'opera, inoltre, compare l'uccellatore Papageno, vestito di piume e simile piuttosto al *Salvanel* o all'*Uomo selvatico* della tradizione trentina e tirolese, che non all'improbabile maschera viennese *Hanswurst*. Nell'iconografia tradizionale il *Salvanel* viene rappresentato, appunto, coperto di peli, cortecce e piume d'uccello e si ritiene che sia pronto allo scherzo e al dispetto.

Infine, un'ulteriore affinità di contesto che riconduce il *Flauto magico* all'ambiente trentino-tirolese: i tre *Knaben* possono essere accostati ai «cantori della stella» che percorrevano le strade di molti villaggi trentini nelle notti tra Natale e l'Epifania. I «cantori» guidano con la stella cometa verso la capanna del Bambino, i tre *Knaben* conducono Tamino con la propria macchina volante al tempio del sole di Sarastro.

⁸ Gli assalti ai castelli del Covolo e delle Scale a Cismon erano fatti ben conosciuti da Firmian, Lodron e Arco. I loro antenati, infatti, avevano partecipato alle guerre della lega di Cambrai (1508-1512) contro Venezia come «imprenditori» di lanzichenecchi. Nicolò Firmian era governatore di Vicenza e un assalto al castello del Covolo partì proprio da Vicenza.

Della favola di Wieland riportata dall'Abert, non rimangono che il flauto, il disco del sole non rubato da Sarastro, ma a lui donato dal padre di Pamina, le fiere e il malvagio Monostratos. Ben poco!

PREZZI

Adam Weishaupt, professore a Ingolstadt

Einstein, nelle pagine dedicate a una breve esposizione delle vicende della massoneria, scrive che

«dal 1780 in poi, gli Austriaci ebbero un'ottima occasione di meditare sul fatto di un Ordine affine, i cui membri si chiamavano Illuminati, nella vicina Baviera. Nel 1776, un anno prima della morte del cattolicissimo, ma comprensivo Elettore Max Joseph, questo Ordine era stato fondato ad Ingolstadt (fino a quei tempi un bastione dei Gesuiti) dal giovane Adam Weishaupt, professore di diritto naturale e canonico, e primo insegnante laico di un'università che era stata completamente dominata dai Gesuiti fino al 1773. Weishaupt era un idealista confusionario, come si può vedere dal suo abbozzo delle regole dell'Ordine: "La Società segreta ha lo scopo di riunire in un unico e durevole gruppo, attraverso i più alti interessi, uomini indipendenti di ogni parte del mondo, uomini di ogni condizione e religione, senza pregiudizio alla loro libertà di pensiero e malgrado le loro differenze di opinioni e di sentimenti; di suscitare in loro un ardente desiderio di questi più alti interessi e una tale compartecipazione ad essi che li spinga a comportarsi da lontano come se fossero presenti; sebbene subordinati, da uguali; sebbene molti, come uno solo. Perché essi facciano di loro propria volontà, spinti da una vera convinzione, quello che nessuna forza aperta è riuscita a far loro fare sin dal principio del mondo e degli uomini. L'Ordine che ha questa meta segreta si divide in tre classi. La prima classe consiste nella Scuola preparatoria; la seconda, nella Frammassoneria (la già esistente Loggia); ma la terza e più alta classe consiste nei Misteri. Nella prima classe, la Scuola preparatoria, il candidato sale da novizio a Minervalis, da Minervalis ad Illuminatus minor e infine a Magistrato. Nella seconda classe, la Frammassoneria, i gradi sono: Illuminatus Maior o Novizio scozzese e Illuminatus Dirigens o Cavaliere scozzese. Infine nella terza e più alta classe vi sono quattro gradi". Tutto questo appare alquanto fantastico; ma Weishaupt aveva imparato qualcosa dai Gesuiti: il desiderio di potenza, la brama di accrescere il numero dei suoi seguaci e la forza di ottenere obbedienza assoluta dai membri. Così l'Ordine conquistò influenza e seguaci in molti luoghi della Germania: fra i principi, come il Duca di Gotha; fra il clero, come Karl von Dalberg, il famoso Coadiutore dell'Arcivescovado di Magonza; fra uomini di cultura, come il Barone von Knigge di Hannover. Ma discordie interne indebolirono la situazione e la duplice attività di uomini che erano tanto servi dello Stato che membri dell'Ordine venne considerata con sospetto dal governo e condusse allo scioglimento degli Illuminati nel loro stesso luogo d'origine. Il 24 giugno 1784, Karl Theodor decretò una proibizione generale di tutte le Società segrete; i frammassoni della Baviera e del Palatinato obbedirono immediatamente e gli illuminati furono costretti a seguire il loro esempio l'anno seguente. Weishaupt fuggì

dal suo protettore a Gotha, e sulla Baviera ripiombò di nuovo quell'oscurità che è la premessa necessaria ad ogni governo dispotico»⁹.

Un particolare porta nuovamente a Salisburgo. L'arcivescovo Hieronymus Colloredo, nel 1786, insieme agli arcivescovi di Magonza – il cui coadiutore, Karl von Dalberg, come si è visto, era membro dell'associazione degli Illuminati –, di Colonia e di Treviri, sottoscrisse la cosiddetta Puntazione di Ems, che compendia in ventitre articoli le istanze di autonomia della Chiesa tedesca, ispirandosi, almeno in parte, alle tesi di Johann Nikolaus von Hontheim, vescovo coadiutore di Treviri, autore di un trattato pubblicato con lo pseudonimo *Iustinus Febronius*. Ma all'impostazione del documento non era estraneo l'orientamento gianse-nista e muratoriano diffuso nei collegi di Salisburgo e documentato dalle lettere di Girolamo Tartarotti¹⁰ a Gian Andrea Cristani, a Gian Battista de Gaspari, a Domenico de Chiusole e ad altri membri della comunità trentina di Salisburgo. Del resto, l'arcivescovo von Rall Colloredo era membro dell'Accademia degli Agiati di Rovereto.

Si osservi, inoltre, che al rapporto tra il Colloredo e Mozart, pur riconoscendone il carattere conflittuale, non è possibile negare la capacità di plasmare una personalità: l'arcivescovo era un coltissimo riformatore della Chiesa e dello Stato, teneva appeso nella propria stanza un ritratto di Voltaire ed era autore di celebri lettere pastorali.

Einstein insiste nel sostenere che nel *Flauto magico* ricorrono numerosi elementi delle concezioni degli Illuminati, ma egli si riferisce alla parte manifesta dell'associazione, ossia alla parte che si mascherava da massoneria di rito scozzese. E la parte segreta, la terza classe?

Studente ad Ingolstadt fu anche Tommaso Francesco Maria de Bassus, grigionese, fondatore a Coira dell'*Illuminatenbund*, amico e traduttore di Carlo Antonio Pilati – nipote di Nicolò Girolamo Cristani, potente cancelliere di Leopoldo Antonio Eleuterio Firmian –, cugino di Gian Nicolò Cristani – vicecapitano di Rovereto e successivamente collaboratore di Carlo Firmian a Milano – e nipote di Gian Andrea Cristani, che ebbe la direzione del Collegio dei paggi di Salisburgo. Stefano Galli non giunge a ipotizzare l'affiliazione di Pilati agli Illuminati¹¹, al contrario di Carlo Francovich che, nella relazione tenuta al convegno organizzato nel gennaio del 1963 da *Mondo operaio*, la considera innegabile e, ricordando gli ultimi tre gradi della terza classe dell'associazione – prete, mago e re –,

⁹ A. EINSTEIN, *W.A. Mozart*, Milano, Ricordi, rist. 1987, p. 89.

¹⁰ E. GAMS-CORNIDES, «I rapporti tra Girolamo Tartarotti e gli eruditi oltremontani», in *Convegno Girolamo Tartarotti (1706-1781). Un intellettuale roveretano nella cultura europea del Settecento*, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 1997, p. 123.

¹¹ S.B. GALLI, «Carlo Antonio Pilati: l'Illuminista "empio" e "sovversivo"», in *Trentini nell'Europa dei lumi: Firmian, Martini, Pilati Barbacovi*, Trento, Comune di Trento, 2002, p. 58.

ne svela l'impostazione russoiana¹². E si noti che i tre gradi svolgono un ruolo importante nel *Flauto magico*.

PREZZI

Mozart e il suo tempo

La biografia di Mozart, nella versione un poco romanzata che ha conosciuto ampia diffusione a livello popolare, pone in rilievo una serie di episodi di carattere conflittuale e richiama l'attenzione su singoli aneddoti, perdendo di vista il contesto generale, la cui rilevanza appare senz'altro maggiore. In realtà, i salotti salisburghesi, milanesi, viennesi, praguesi e il contesto trentino-tirolese, influenzarono in maniera tutt'altro che occasionale la vita di Mozart; e non si trattava di ambiti separati, ma uniti da una fittissima rete di rinvii, intersezioni, sovrapposizioni, che si possono cogliere solo a condizione di conoscere le relazioni familiari e culturali che univano Salisburgo a Vienna, a Milano, a Praga, al Trentino. Il successo di Mozart, la possibilità dell'artista di svolgere la propria attività di compositore, possono essere direttamente collegati all'esistenza di un ambiente favorevole, che lo sostenne e protesse.

A Vienna i trentini ricoprivano incarichi importanti: vi erano l'arcivescovo Cristoforo Migazzi, Carlo Antonio Martini e Gian Battista de Gaspari, incaricati da Maria Teresa di stendere i programmi scolastici che furono sperimentati dapprima a Rovereto, quindi a Milano da Carlo Firmian e, infine, negli altri territori dell'impero.

In seguito alla morte di Maria Teresa, Giuseppe II accentuò l'impegno riformatore e, pur scontrandosi con Migazzi, incaricò Carlo Antonio Martini della stesura dei nuovi codici penali. L'azione dell'imperatore era ispirata ad un radicalismo in cui confluivano liberalismo e centralismo, fiducia in una burocrazia attiva e fedele all'interesse dello stato e una convinzione incrollabile della necessità d'incidere concretamente, fin nei minimi aspetti della realtà: riuscì a garantire migliori condizioni di vita ai contadini, permise l'emancipazione degli ebrei e l'introduzione della libertà religiosa, dispose l'abolizione della tortura e promosse l'apertura di un numero di parrocchie superiore a quelle istituite a partire dal Concilio di Trento; provvide alla costruzione di ospedali e favorì la formazione di una burocrazia svincolata dalla nobiltà, diede impulso alla diffusione dell'istruzione scolastica, alla riorganizzazione degli estimi catastali, sperimentata a Milano da Maria Teresa, e incoraggiò l'immigrazione per rilanciare l'economia. Conflittuale fu il rapporto con la Chiesa, ma non sempre la politica dell'imperatore poggiava su argomenti errati; in parti-

¹² C. FRANCOVICH, «Il dibattito storiografico intorno alle correnti socialiste del Risorgimento», in *Il movimento operaio e socialista bilancio storiografico e problemi storici*, Milano, Edizioni del Gallo, 1965, pp. 56-57.

colare, è opportuno ricordare che la lotta alla superstizione era dettata da una religiosità essenziale e non formalistica. Del resto, la subordinazione del clero ai vescovi restituiva ai vertici diocesani un ruolo di controllo e direzione dell'azione pastorale di cui, nel corso dei secoli, gli ordini religiosi si erano impadroniti. L'abolizione del cumulo dei benefici ecclesiastici costituiva una semplice applicazione di direttive del Concilio di Trento. L'apertura di seminari generali era dettata dall'esigenza di disporre di un clero istruito e, non a caso, nel seminario di Innsbruck i trentini ebbero un ruolo importante. Leopoldo Ernesto Firmian, principe vescovo di Passau, divenne cardinale grazie all'appoggio di Giuseppe II. La Chiesa venne in parte subordinata allo stato, ma altrove, in Europa, avveniva il contrario: la strada della laicità era ancora molto lunga.

L'atteggiamento di Giuseppe II, improntato a un radicalismo indifferente all'opportunità della mediazione, suscitò ovunque insoddisfazione e finì con la disastrosa guerra con i turchi e la perdita del Belgio. Fu Pietro Leopoldo che, con tatto e intelligenza, nel corso dei brevi anni in cui tenne il potere, fece accettare a ungheresi e boemi le riforme avviate dal fratello. In seguito, vi fu solo reazione.

I Thun di Castelfondo-Boemia

In seguito alla rottura con l'arcivescovo Colloredo e il famoso «calcio» di Carlo d'Arco, Mozart prese a frequentare il salotto dei conti Thun di Castelfondo-Boemia.

La famiglia, come si è visto, possedeva a Bolzano castel Mareccio e a Trento palazzo Galasso, oltre alla Torre Franca di Matterello, e uno stretto rapporto di parentela ne legava i membri a Pietro Vigilio Thun, figlio di Agostino Thun e Antonia Spaur, decano del capitolo di Salisburgo e divenuto, nel 1776, principe vescovo di Trento.

Paumgartner ricorda – purtroppo solo in una breve nota, ma comunque significativa – che

«Franz Joseph Thun "taumaturgo, visionario e mesmeriano" fu una delle personalità più significative dell'epoca giuseppina. Era figlio primogenito di quel vecchio "conte" Johan Joseph nella cui casa Mozart compose la *Linzer-Symphonie* nel novembre 1783»¹³.

E l'Abert aggiunge che accolse il compositore nella propria residenza nel corso della messa in scena delle *Nozze di Figaro* a Praga¹⁴.

Se Paumgartner avesse approfondito la questione, avrebbe scoperto

¹³ B. PAUMGARTNER, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1978, p. 284, nota 4.

¹⁴ H. ABERT, *Mozart*, vol. II, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 357. Il palazzo Thun di Praga oggi è sede dell'Ambasciata italiana.

che la linea boema dei Thun era strettamente imparentata alle famiglie della nobiltà salisburghese (Firmian, Lodron, Arco, Spaur, Thun di Ton e Thun di Braghèr), come del resto dimostra la successione degli ultimi principi vescovi di Passau. E il termine «mesmeriano», citato nel finale del primo atto di *Così fan tutte*, rappresenta un indizio chiarissimo. A saperlo leggere: deriva dal nome del medico Franz Anton Mesmer che, nel 1768, aveva commissionato al giovane Mozart l'operina *Bastien und Bastienne*, il cui libretto era tratto da un intermezzo di Rousseau, *Le devin du village*. Mesmer era il medico dei Thun, presso cui Mozart trovò accoglienza in seguito alla rottura con l'arcivescovo Colloredo.

Abert afferma esplicitamente che il salotto dei Thun si trovava al centro di un'ampia rete di rapporti culturali e ricorda che la contessa Wilhelmina von Ulfeld, figlia di un vicedirettore imperiale e moglie di Francesco Giuseppe Thun,

«non solo per nascita e per censo, ma anche per cultura e carattere, era una delle personalità più ragguardevoli nella Vienna del tempo e apparteneva al piccolo gruppo di quelle dame che l'imperatore [Giuseppe II] onorò fino alla fine con una stretta amicizia. Soleva farle visita di sera senza cerimonie, anche se non invitato, e perfino sul letto di morte si accomiatò da lei con una lettera affettuosa»¹⁵.

Mozart entrò a far parte del gruppo di artisti e intellettuali che frequentavano il palazzo dei Thun immediatamente dopo l'arrivo a Vienna. Abert riporta una lettera di Geog Forster a Therese Heyne in cui si offre un nitido quadro del salotto che accolse il musicista, un salotto in cui si poteva trovare

«un conversare raffinato, la più grande delicatezza, ma anche una totale libertà di pensiero, ampie conoscenze letterarie ben digerite e ripensate, una religione pura e sincera, lontana da ogni superstizione, la religione di un cuore tenero, innocente, vicino alla natura e al creato. Quasi ogni sera questa gente si riuniva tra le nove e le dieci in casa della contessa Thun, si tenevano conversari arguti, si suonava il pianoforte, si cantava in tedesco e in italiano e, talvolta, quando si era presi dall'entusiasmo, si ballava»¹⁶.

Si noti, che il maestro di piano della contessa Thun era Joseph Haydn. E Abert prosegue osservando che,

«come si vede, erano i medesimi circoli illuminati e simpatizzanti con la massoneria che Mozart frequentava anche altrimenti a Vienna»¹⁷.

Ma la lettera di Forster offre anche un altro elemento importante: il riferimento alla religiosità pura e sincera, lontana dalla superstizione

¹⁵ *Ibidem*, p. 77.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 78.

e vicina alla spiritualità d'ispirazione giansenista, introdotta a Passau da Leopoldo Ernesto Firmian, il principe vescovo che aveva riunito attorno a sé il figlio di Francesco Lattanzio Firmian e i Thun boemi e trentini.

Sarebbe assai strano se alle serate musicali che si tenevano presso la residenza dei Thun non avesse partecipato Carlo Antonio Martini, precettore di Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, a cui Giuseppe II aveva affidato importanti incarichi di governo. Martini, che sempre si dichiarò fedele suddito del principe vescovo di Trento e fu amico di Francesco Virgilio Barbacovi, provvide alla redazione dei codici per la Boemia. Egli era nato a Revò, nell'alta val di Non, presso Castelfondo, giurisdizione dei Thun. La famiglia Martini aveva acquistato all'inizio del Settecento dai Thun di Braghér il palazzo di Revò, oggi sede del Municipio.

Quindi, contrariamente a quanto ipotizzato da Abert e Paumgartner, si può affermare, in considerazione degli interessi culturali di Francesco Giuseppe Thun, che Mozart ebbe modo d'incontrare proprio nel salotto del nobile trentino-boemo, quelli che sarebbero diventati i suoi migliori amici, Gottfried von Jaquin e Giuseppe Antonio Bridi. Il primo era figlio del naturalista e botanico Nicolaus Joseph von Jaquin, direttore delle serre del palazzo, famoso per aver compiuto studi sui gas. Bridi era originario di Rovereto e nipote di Antonio Giacomo Bridi, musicista dilettante, che Mozart, come riferiscono Antonio Carlini e Clemente Lunelli¹⁸, aveva conosciuto nel corso del viaggio a Milano, nel palazzo di Carlo Firmian, dove l'aveva preceduto al cembalo, il 4 gennaio 1771. Peraltro, il nome Bridi si ricollega facilmente a Mattarello, dove i Thun erano proprietari della Torre Franca.

Von Jaquin e Mesmer richiamano alla mente l'Università di Pavia, gli scienziati trentini Giambattista Borsieri, Giovanni Antonio Scopoli, Gregorio Fontana, insieme a Spallanzani e Alessandro Volta. Scopoli aveva studiato la flora dell'Ungheria e della Boemia e i suoi scritti, dedicati a Leopoldo Ernesto Firmian, furono editi a Praga; in seguito, passò a Pavia, chiamato dal Carlo Firmian. E ai fisici della città lombarda si ricollega Mesmer con i suoi esperimenti sul magnetismo.

Tra i personaggi ricordati compaiono membri della massoneria viennese e persone che certo avevano conoscenza delle leggende del Trentino. È noto, inoltre, che gli Illuminati si diffusero clandestinamente all'interno delle società massoniche, legali con Giuseppe II e proibite da Pietro Leopoldo. Ma ormai la Rivoluzione francese era già iniziata.

Questo è il clima culturale in cui maturò il *Flauto magico*.

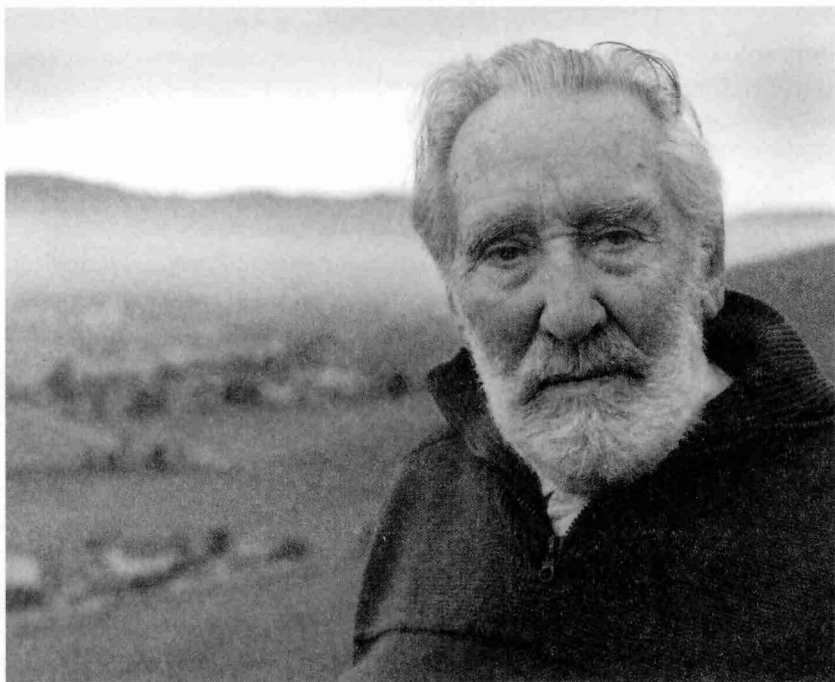
¹⁸ Giuseppe Antonio Bridi era nipote di Antonio Giacomo Bridi (1725-1799), che «Fu a Milano dove il 4 gennaio 1771 si esibì in concerto presso palazzo Firmian, a cui partecipò anche W.A. Mozart». A. CARLINI, C. LUNELLI, *Dizionario dei Musicisti nel Trentino*, Trento, Biblioteca Comunale di Trento, 1992, p. 56.

5. PREMIO INTERNAZIONALE
DI ETNOGRAFIA DELLE ALPI
«MICHELANGELO MARIANI»
VI EDIZIONE - 2005

Per il premio Mariani

di Mario

RIGONI STERN



Arrivando qui, ho incontrato tante cose e, rifacendomi a un grandissimo poeta, potrei dire: «ho più ricordi che se avessi mill'anni». Caro Baudelaire, io mi accontento di averne da cent'anni. E passando, questa sera, tra la neve che vorticava dalle Vezzene, pensavo alla neve russa, pensavo alla neve da bambino, ma pensavo anche alle Vezzene, quando, bambino, mi allungavo per quelle malghe e andavo a leccare la panna nelle mastelle dove affiorava sopra il latte. Poi, arrivato qui dentro, vedo sullo schermo delle proiezioni e mi sento coinvolto nel castello di Bard. Ma lì, nel castello di Bard – era gennaio, forse il 27 o il 28 gennaio del 1939 –, dopo esser sceso a piedi dalla val Formazza, sono arrivato assieme a un gruppo di alpini e lì dentro abbiamo dormito per terra, sulla paglia. Mi ricordo che era molto freddo e umido. Non c'era riscaldamento. Noi eravamo

Si riporta il testo del discorso tenuto da Mario Rigoni Stern, il 27 novembre 2005, al termine dei lavori del seminario, in occasione dell'assegnazione del Premio internazionale di etnografia delle Alpi «Michelangelo Mariani».

anche bagnati di acqua, perché aveva piovuto tutto il giorno. E la mattina riprendemmo e salimmo su fino verso il Miserin, facemmo il colle della Finestra di Champorcher e scendemmo giù a Cogne. Ma impiegammo tre giorni, perché le bufere ci avevano bloccato al Dondenaz.

Ecco allora che, rivedendo il castello di Bard e poi sentendo che lì verrà fatto o che si sta facendo un Museo delle Alpi, sono affiorati i ricordi delle mie montagne. Delle montagne che ho visto nelle Alpi, dalle Marittime alle Carniche, che tante ne avevo camminate e tante anche ne avevo scalate, in Val d'Aosta. E poi arrivo qui dentro e sento gli amici del coro di Brentonico – c'era con me uno di Brentonico prigioniero in Russia... credo che non ci sia più – che cantano le canzoni che cantavamo quando avevamo vent'anni e sento anche il capocoro che recita dei versi in cimbrio. «Ma dove son capitato?», ho detto. Poi le parole della presidente del Museo, poi di Kezich che legge la *laudatio*... E io... Cosa dirvi? Io sono uno che racconta storie e che scrive. Non sono un romanziere, sono un narratore. Ho tanta vita dietro alle spalle. Lo diceva Primo Levi di Nuto Revelli e di me e di lui. E testimonia anche un po' il mio tempo, quello che ho visto, quello che ho vissuto, quello che ho sentito raccontare.

E così, questa sera, riandando qui non a un tempo molto remoto – perché i miei ricordi risalgono anche all'Ottocento – ma a una quarantina di anni fa, venne a trovarmi un signore dall'aspetto insolito: una lunga barba bruniccia, capelluto, vestito con foggia tra l'alpinista e il contadino, occhi vivaci e fronte bassa. Si presentò dicendo un cognome che subito accostai al suo modo di essere. Mi venne da considerarlo un mitteleuropeo, forse boemo, forse ceco o forse ungherese. Era Giuseppe Šebesta che, visitando l'altipiano, aveva voluto passare da casa mia per conoscermi e salutarmi. Ma anche per dirmi di un Museo etnografico che stava raccogliendo a San Michele all'Adige. Mi stimolava ad andarlo a visitare. Dopo forse un anno, ricambiai la visita e fu così che scoprii il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Mi entusiasmai. Con curiosità ritrovai gli oggetti ancora in uso nella mia infanzia; altri li confrontavo con quanto avevo visto raccolto in Carnia e in Val d'Aosta. Mi sorprese a quel tempo una segheria che qui aveva trasportato, mi sembra, dalla val di Non.

Allora erano rare le raccolte e facevo delle considerazioni su come l'ambiente alpino, con la sua maniera di vivere e il linguaggio e gli animali domestici eccetera, pur avendo tanta affinità, aveva pure moltissime differenze di particolari. Da allora, rivisto da dieci in dieci anni, questo Museo trentino si è molto ingrandito e ha acquistato nuovi spazi, oggetti, sezioni, libri. La sua fama scientifica si è allargata, ma è anche diventato centro di incontri internazionali, di convegni e di studi. Pubblica regolarmente gli ormai famosi *Annali*, che sono attesi e letti come fatto di cultura, ma anche come proposte di programmi per politici e amministratori, amministratori attenti ai problemi delle Alpi. E qui a San Michele oggi mi viene dato il

«Premio Michelangelo Mariani di etnografia alpina».

Sono ignorante e ho voluto sapere sommariamente chi era Michelangelo Mariani e sono andato a cercarmi un po' la sua storia. Ho pure letto i nomi dei precedenti premiati e ho fatto un esame di coscienza: me lo merito questo riconoscimento? Spero almeno di esserne degno. Ho scritto libri, ho raccontato anche vicende storiche e naturali delle mie montagne, ma non sono uno scienziato, anche se ho scritto *Alboreto selvatico*, cercando di essere un po' didatta e scrivendo di malghe, di spiegare qualcosa. Forse questo premio non mi trova fuori casa, fuori tema, ma inaspettato sì.

Così specifico mi emoziona e mi onora: un premio al mio lavoro, alla mia attenzione alle tradizioni e al paesaggio alpino. Vi ringrazio. È uno stimolo per la mia vecchiaia, per non calare l'attenzione ed è ancora, per quel che potrò, alle idee che qui vengono raccolte per poi diffonderle nelle valli delle Alpi.

Grazie.

6. EPILOGO

Addio Šebesta

di Giovanni
KEZICH

e

Antonella
MOTT

Il 9 marzo 2005, poco dopo la mezzanotte, nella casa di riposo di Fondo in val di Non dove era ricoverato da appena qualche giorno, amorevolmente assistito dalla compagna, signora Annamaria, si è spento l'etnografo e museografo trentino Giuseppe Šebesta, fondatore del nostro Museo.

Nato a Trento il 24 luglio 1919, Šebesta – *Bèpo* per gli amici – si era diplomato al liceo scientifico Galileo Galilei, per poi seguire, a Pavia, studi di chimica. Creatore di pupi animati, cineasta, narratore e pittore, cominciò a interessarsi di documentazione etnografica durante un periodo di esilio volontario, nel secondo dopoguerra, nella piccola valle germanofona dei Mòcheni, dove viene iniziato al fascino misterioso della fabbrilità montanara più ingegnosa e più rigorosamente autarchica.

A metà degli anni Sessanta, forte di questa esperienza, elabora il progetto di un grande Museo delle tradizioni popolari del Trentino, secondo una metodologia museografica di nuova concezione, che per la prima volta in Italia si concentra sui temi propri del lavoro di ambito contadino e sulle tecnologie artigiane di supporto: legno, pietra, tessuto, ceramica, rame, ferro... Sua è infatti la riscoperta in chiave etnografica delle grandi macchine del mondo preindustriale – mulini, magli, segherie... – che vengono analizzate e riproposte nel Museo quali autentici beni culturali.

Secondo questa innovativa impostazione «ergologica», Šebesta allestisce in Italia tre grandi Musei: il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige (1968), il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna di Santarcangelo (1971) e il Museo degli Zattieri di Codissago (2004).

In particolare, il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina – dal 1972 ente funzionale della Provincia autonoma di Trento – per vastità delle collezioni e importanza d'impianto è generalmente considerato il maggiore Museo etnografico italiano di ambito locale.

L'opera di Šebesta, a San Michele all'Adige prima, poi a Santarcangelo di Romagna e infine a Codissago, si è concretizzata in un impianto



Si riportano i testi del necrologio firmato da Giovanni Kezich apparso sulla stampa locale, e quelli del saluto letto da Antonella Mott e da Giovanni Kezich nella chiesa parrocchiale di Cles, l'11 marzo 2005, in occasione del funerale di Giuseppe Šebesta.

museografico in cui etnografia, ergologia, iconografia e didattica si fondono in un Museo la cui funzione

«è quella di far scoprire ai visitatori il territorio, l'esistenza di impensate attività con opportune metodologie didattiche, affinché il messaggio fra le vecchie e nuove generazioni prosegua senza interruzione».

In tutta la museografia di Šebesta emerge con insistenza un dato di fondo: il ruolo educativo del Museo. La missione didattica del Museo entra infatti nella sua teoria museologica sin dall'inizio del progetto, come obiettivo primario.

Nell'anno 2000, una mostra presso il Museo Nazionale dell'Agricoltura di Praga, dal titolo «Giuseppe "Bèpo" Šebesta: *Ceski Genius v Tridentu* / Genio ceco a Trento» ne riproponeva con successo i contenuti poliedrici dell'opera in campo artistico così come scientifico nella patria avita (il padre Matej proveniva da Tyn nad Vltavou nella Boemia meridionale).

Tra gli etnoantropologi italiani, Šebesta ha incarnato con successo un tipo unico nel suo genere: impetuoso, a tratti stravagante, poco libresco seppure coltissimo, continuamente rapito dall'impeto creativo di un'abilità manuale prorompente, ha esplorato con originalità di pensiero e grande coraggio percorsi di ricerca mai battuti prima. Il suo metodo di rappresentazione museografica, ormai noto e apprezzato ovunque in Italia tra i cultori di tradizioni popolari, è destinato a farne una figura di riferimento per gli studi di museografia e demotnoantropologia, mentre molto significativi restano i suoi contributi specifici nel campo della protometallurgia e della storia della tecnologia europea.

Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna, il Museo degli Zattieri di Codisago si adopereranno, in collaborazione con la Società Italiana per i Musei e i Beni DemoEtnoAntropologici (SIMBDEA), alla realizzazione di iniziative mirate alla conoscenza e alla messa in valore dell'importante lascito teorico-metodologico del museografo scomparso.

Giuseppe Šebesta ci ha lasciati e questo è un momento molto triste per noi che al Museo di San Michele ci troviamo all'interno del suo pensiero. Ci imbattiamo quotidianamente nella sua scienza, nella sua energia, nella sua curiosità, nella sua sensibilità, e abbiamo la fortuna di continuare a leggerlo, cercare di interpretarlo, parlare di lui. Ne vediamo i suoi colori e il suo bianco e nero.

Abbiamo avuto il privilegio di conoscerlo, di frequentarlo e di lavorarci insieme. Lo aspettavamo benevolente e arrivava polemico, temevamo il suo giudizio e ci confortava con la sua ironia. Sempre imprevedibile, sempre presente, anche quando gli sono mancate le forze per venirci a trovare. Non lo abbiamo più fisicamente, ma continuiamo ad averlo esuberante e vitale, rigoroso e fantastico, sempre attuale, nei suoi scritti e nella sua opera. Gli saremo sempre riconoscenti

e sempre affezionati per averci segnato le vie e averci consegnato gli strumenti per percorrerle.

«Chiamā Šebesta», mi sono sentita dire innumerevoli volte. Ci mancherà.

Un territorio come un grande meraviglioso palcoscenico, sul quale di continuo si rappresenta il mistero della creazione, nei più minuti accadimenti della biochimica così come nell'operosità senza posa degli uomini, e un Museo che di questo scenario possa essere il migliore osservatorio, e anche un po' il tempio, il sacrario, l'arca: per chi in modo del tutto fortuito e forse anche immeritato, abbia avuto la ventura di ereditare per intero questa visione – che è poi un progetto di vita, un contesto di lavoro – e abbia avuto il privilegio di camminare sulle sue orme, il primo pensiero per Šebesta, oltre all'affetto naturale che il personaggio suscitava, non può che essere il sentimento di una grande inestinguibile gratitudine.

Ma eravamo così abituati a sentirlo tambureggiare di lontano come un temporale d'estate, o levarsi impetuoso all'improvviso come l'Ora del Garda, o scuotere il suo Museo dalle fondamenta come un antico terremoto, essendo tutt'uno con questa terra, con queste montagne, con questi cieli, che quasi quasi oggi si stenta a credere di essere per davvero giunti qui, ad accompagnare la sua povera spoglia nell'ultimo breve tragitto.

Certo, l'abito del comune mortale è sempre andato stretto a Šebesta, non solo per l'esser stato a suo modo quantomeno onnisciente ed ubiquo, ma anche per l'orgoglio, la fierezza titanica con cui da sempre si opponeva alle ipocrisie piccole e grandi del viver sociale, ai convenevoli, ai gerarchismi, e da ultimo anche all'inevitabile necessità dell'invecchiare e del morire. Un orgoglio, una fierezza d'impianto del tutto laico e che possono far sembrare ancor più strano l'essere oggi proprio qui, in un luogo consacrato.

Inosservante a parole, Šebesta era invece rispettoso quant'altri mai delle cose di fede, di cui sentiva da vicino la magia prepotente – che è quella di un tuffo nell'anima. Così, si calava in un cristianesimo aurorale, primigenio, assorto nella sua arcana missione civilizzatrice, quella che ammirava rapito nei piccoli santuari antichissimi di questa stessa valle, che così tanto amava, e che è poi lo stesso cristianesimo dei suoi antenati bizantini, di Cirillo, di Metodio, di San Girolamo. Così, riusciva ad alternare momenti di intimo religioso rapimento a lucide taglienti esternazioni dell'incredulità più cinica, secondo quell'andamento ondivago che è ben noto a chi conosca almeno un po' l'anima slava. E, paradossalmente per uno destinato a passare alla storia per la cultura materiale, cioè delle più visibili tra le cose, è proprio nel regno di quelle invisibili che Šebesta volava alto, e là ghermiva con sguardo da falco e, sempre a sorpresa, giungeva al dunque.

Ecco che anche la sua visione antropologica non ha nulla a che vedere con la rievocazione del buon tempo andato, con i rassicuranti vernacolismi del folk e

dei cibi genuini, ma tende invece in modo prepotente a qualcosa di metafisico: a un mondo vuoto dove, libero da ogni orpello, l'uomo appare solo, con le sue sole forze vitali, con la sua testa e le sue mani, e con il suo destino.

Ecco quindi la ricerca assidua dell'ingegno umano ovunque questo si presenti nella sua fase aurorale, emergente: ecco lo spirito indomito di Prometeo, che ruba il fuoco agli dei, per regalarlo agli uomini. Ecco però l'inesauribile scandalo della condizione mortale e l'eterna domanda di Giobbe: «Io grido a te, ma tu non mi rispondi, insisto, ma tu non mi dai retta» (Giobbe 30, 20).

Nell'accingersi a rispondere a Šebesta, come fece con Giobbe, che cosa dirà oggi il Signore? Naturalmente, non lo sappiamo: ma siamo del tutto certi che ne vedrà bene l'intima incontenibile letizia, la religione privatissima degli affetti più semplici, la assoluta fanciullesca limpidezza. Il motto che Šebesta poneva davanti ai suoi film mezzo secolo fa: «Osserva, in tutta umiltà un mondo meraviglioso vive accanto a te», è il motto di chi dietro alla creazione riesce a vedere sempre lo sguardo buono del Creatore, e sembra in verità tolto da un salmo, o dai Fioretti di San Francesco. E con quel fuoco di Prometeo, sottratto agli antichi dèi gelosi, Šebesta ha ravvivato l'ambiente, ha riscaldato gli animi, ha riscaldato il Trentino, e a fin di bene.

Quel fuoco brucia ancora: a chi gli ha voluto bene, a chi ha cercato di capire il messaggio di quest'uomo unico, giunto un secolo fa da chissà dove e appena ora ripartito per una destinazione altrettanto lontana e altrettanto misteriosa, sta di non farlo spegnere.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2007
dalla Litotipografia Stampalith - Trento

